KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXIII



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1925





INHALTSVERZEICHNIS

DES DREIUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1924—1925

AUFSÄTZE

Seite

Seite



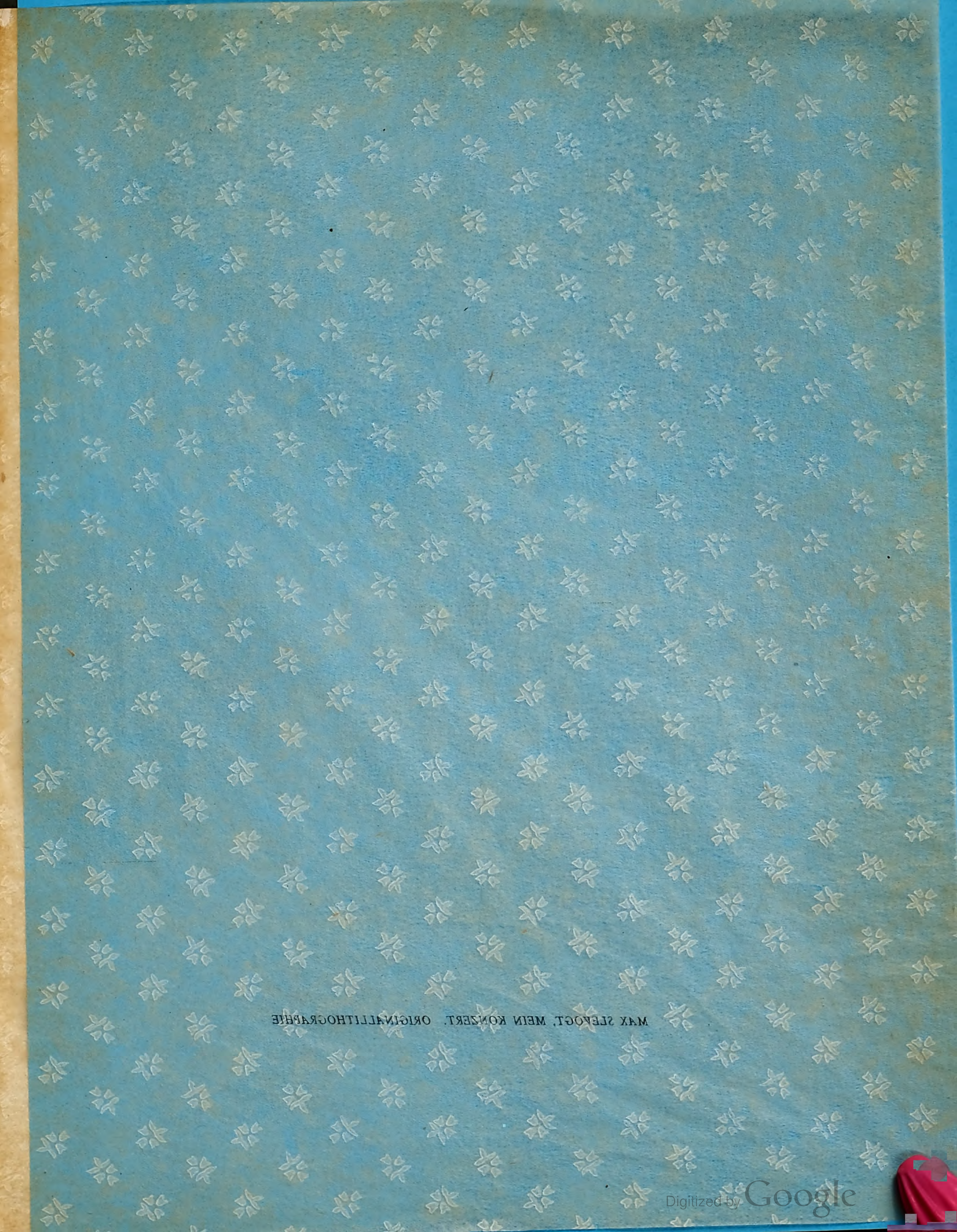
SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

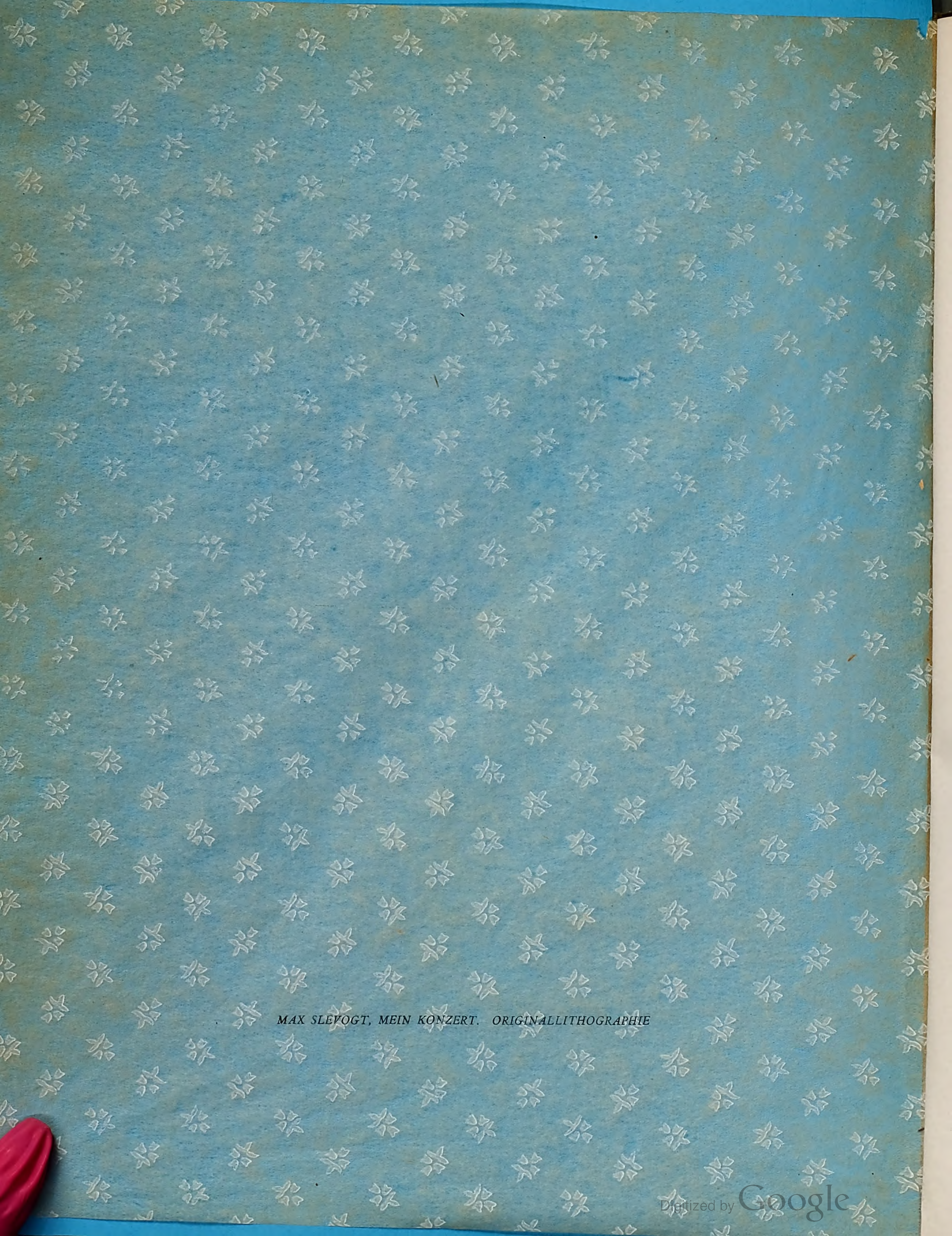


Digitized by Google

MAX SLEVOGT







MAX SLEVOGT, MEIN KONZERT. ORIGINALLITHOGRAPHIE



„DEUTSCHE MALEREI IN DEN LETZTEN FÜNFZIG JAHREN"

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG

VON

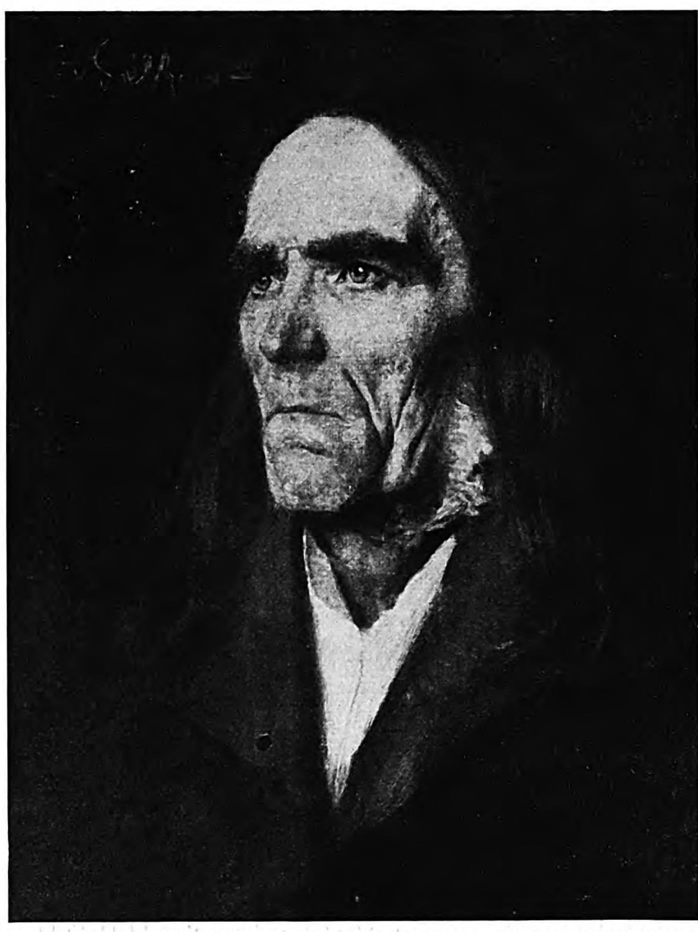
CARL GEORG HEISE

Meier-Graefes Plan muß unbedingt verwirklicht werden: eine Ausstellung deutscher Malerei von den Anfängen bis zur Gegenwart, in knapper Auswahl Bestes an Bestes gereiht, um uns selber klar zu werden, was im schönsten Sinne deutsch und was innerhalb dieses besten deutschen Kunstguts weltbedeutend ist. Der Plan, schon vor Jahren mit Verve vorgetragen, war so einleuchtend, daß er fast nur Zustimmung gefunden hat — Widerstand indessen weckte die skizzierte Auswahl der Werke. Daß die Ausführung auf sich warten läßt, liegt nicht so sehr, wie ihr Anreger es befürchtete, an der Schwerfälligkeit der Museumsleiter als an der leidigen Unmöglichkeit, auch nur annähernd eine Übereinstimmung in der Verteilung der Akzente zu erreichen. Die vorgeschlagene Liste mußte entmutigen. Niemand konnte sie gutheißen.

Vielleicht ist es eine klärende Vorbereitung, mit Teil-Verwirklichungen zu beginnen. Die letzten fünfzig Jahre liegen im hellsten Lichte und doch (oder gerade deswegen: je mehr Licht, desto verwirrender die Fülle) sind hier die Meinungen widersprechender als irgend sonst. Hier mußte angefangen werden. Das Ergebnis aber darf niemanden verwundern. Die Beurteilung gleicht der Einstellung gegenüber Meier-Graefes gesamtdeutschem Ausstellungsplan: man begeistert sich für den Gedanken, man gerät in erregtesten Disput bei einer kritischen Wertung der Auswahl. Man vergißt dabei, daß es ganz unfruchtbar ist, mit der unmöglichen Voraussetzung an solche Ver-

überhaupt erst möglich gemacht hat. Auch wir sind voll der Einwände, aber es muß gerechterweise mit dem Gesamturteil begonnen werden, daß die Ausstellung gut und nützlich war, die beste und die nützlichste, die wir seit vielen Jahren in Deutschland haben sehen können, ein Ereignis von nationaler Bedeutung.

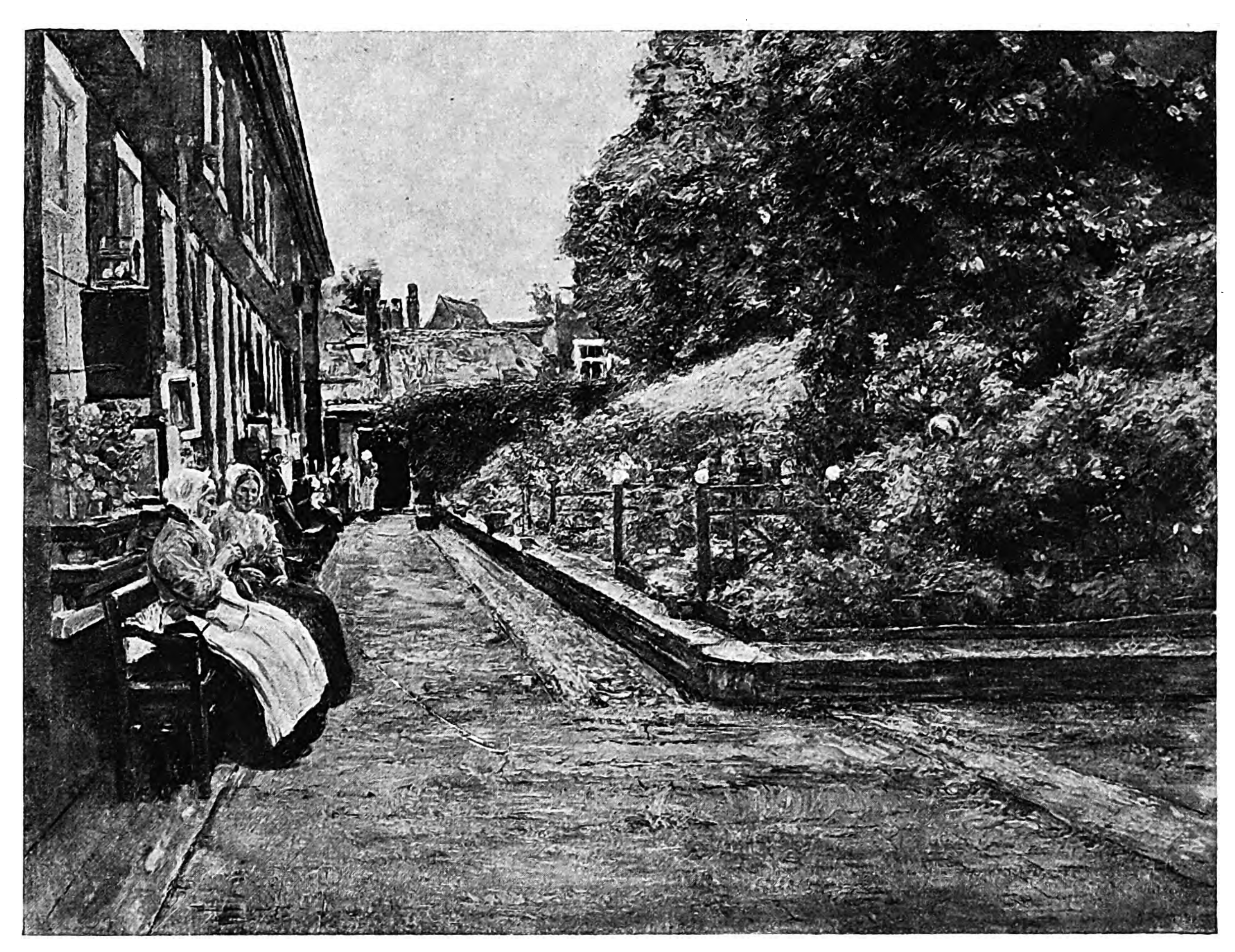
Man wird der Leistung am besten gerecht, wenn man zunächst einmal vorurteilslos die Säle zu durchwandern versucht, der grundlegenden Absicht der Ausstellungsleitung eingedenk, die im Vorwort des Katalogs dahin formuliert ist, „nicht der Fachwelt eine historische Zusammenstellung, sondern der Allgemeinheit ein lebendiges Bild darzubieten, in dem die bewegenden Kräfte unserer Zeit in ihrem inneren Zusammenhange und in ihren Gegensätzen erscheinen". Ein Bild also und keine entwicklungsgeschichtliche Abfolge. Darin liegt Stärke und Schwäche der Ausstellung zugleich beschlossen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß drei künstlerische Zeitbilder wohl noch niemals in so glänzenden Beispielen vorgeführt worden sind wie hier: der Leibl-Kreis mit allem, was sich ihm künstlerisch auch nur entfernt angliedern läßt, also in einer schlechthin unübertrefflichen Vollständigkeit, der sogenannte „Berliner" Impressionismus mit Liebermann, Uhde, Corinth und Slevogt, trotz einer nicht ganz berechtigten Akzentverschiebung zugunsten der beiden süddeutschen Künstler und zuungunsten des Hauptmeisters, der Expressionismus endlich, obwohl hier die Auswahl am meisten beanstandet werden kann.



EDUARD VON GEBHARDT, ESTHNISCHER BAUER. STUDIENKOPF
BESITZER: HERR GEORG OEDER, DÜSSELDORF

anstaltung heranzugehen, als könne sie schon das gültige Bild der Epoche unbestreitbar darstellen — lebte dieses bereits gleichmäßig im Bewußtsein der Besten, die Ausstellung wäre nicht das dringende Erfordernis, wäre nichts als die gleichgültige Bestätigung dessen, was wir schon wissen. Sie kann aber nur dieses: das Material bereitstellen zur Formung unserer Vorstellung vom Ablauf des Geschehens, kann es besser oder schlechter, gewiß; zulänglich aber wird sie immer dann schon genannt werden dürfen, wenn an ihr unsere eigene Anschauung sich klärt und rundet. Daß beim Widerspruch gegen die Münchener Auswahl, der sich wiederholt recht heftig entladen hat, manche Einwände und kritischen Gesichtspunkte sich als fast durchgehend gemeinsame Wünsche aller Beurteiler herausstellten, auch das spricht noch nicht für ein Versagen der Ausstellungsleitung, die sich ruhig sagen darf, daß ihre sichtende Arbeit es gewesen ist, die auch jene kritische Übereinstimmung

Der erste Saal ist einer der schönsten: Bilder von Böcklin und Thoma, die letzteren in vorbildlicher Auswahl. Der große Baseler Kentaurenkampf ist kein guter Böcklin, aber die selten gesehene tonige Studie zur Meeresidylle der Sammlung Rauers und die späte Züricher Gartenlaube repräsentieren charakteristische Seiten des Meisters in vornehmster Form. Daß der „Pan im Schilf" zugunsten eines später eingefügten Stuck, der unbeschreiblich leeren „Vertreibung aus dem Paradies", zurückgestellt worden ist, das bedeutet keine erträgliche Konzession, sondern eine arge Haltlosigkeit, die den besten Teil der Ausstellung leise ins

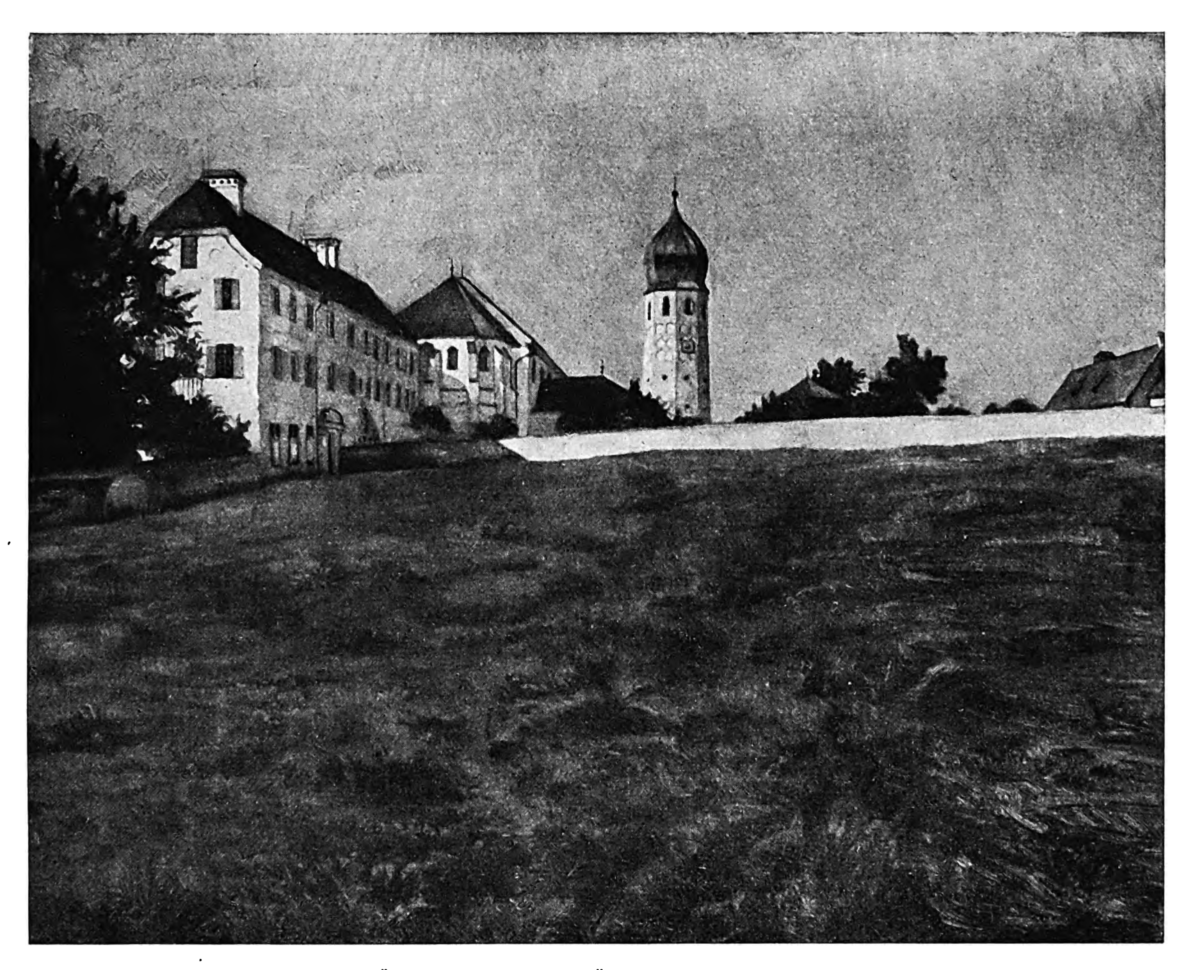


MAX LIEBERMANN, STEVENSSTIFT IN LEIDEN. 1889

BESITZER: GEHEIMRAT ED. ARNOLD, BERLIN

Wanken bringt. Thoma wirkt mit den vierundzwanzig Bildern in München besser als mit der fünffachen Zahl damals auf der großen Kollektiv-Ausstellung der Berliner Nationalgalerie. Mutter und Kind („Unter dem Flieder"), der Feldblumenstrauß der Nationalgalerie, das Bayersdorfer-Bildnis, die Mainlandschaft der Staatsgalerie in München, die „Oed", die Frankfurter „Berge bei Carrara" — es ist die gedrängte Fülle jener anerkannten Meisterwerke der siebziger und achtziger Jahre. Nicht ganz einzusehen bleibt es, daß man sich auch hier wieder, nur stärker noch als in Berlin, offenbar von der traditionellen Vorstellung leiten ließ, daß nur der Thoma der frühen und mittleren Jahre ein Meister sei und man sich des Spätwerks schämen müsse. Aus den letzten dreißig Jahren hängt kein Bild. Eine so großartige Landschaftsgestaltung wie das Mondbild von 1917 (das auch in Berlin fehlte und das durchaus nicht allein steht) hätte einen anderen und höchst bedeutsamen Thoma aufzeigen können, der hier ganz unterschlagen wurde. Das allerdings würde eine leichte Verunklarung des „Bildes" bedeuten, die Aufdeckung eines Weges und einer Brücke zur Gegenwart, die jetzt nirgends geschlagen ist.

Es folgt der sehr eindrucksvolle Leibl-Saal. Zweiundzwanzig Bilder sind viel, doch fast ein jedes läßt sich rechtfertigen. Nicht die „Kirchenfrauen", sondern Frau Gedon und die Gräfin Treuberg dominieren. Hier erreicht die deutsche Malerei der letzten fünfzig Jahre mit ihrem unbestreitbaren Höhepunkt zugleich jene so seltene Weltgültigkeit, die ihre besten Erzeugnisse neben Frankreichs Meisterwerken bei gleicher technischer Vollendung in ihrer deutschen Sonderart ebenbürtig bestehen läßt. Es sind die besten, aber nicht die deutschesten Bilder — da tut sich der Abstand zum Nachbarland auf, wo das Beste zugleich das



WILHELM TRÜBNER, KLOSTERGEBÄUDE AUF FRAUEN-CHIEMSEE. 1891
BESITZER: HERR M. FLERSHEIM, FRANKFURT A. M.

Landestümlichste ist, künstlerische Meisterschaft und Ausdruck nationaler Eigenart auf das Glücklichste zusammenfallen. Auch den nächsten Saal beherrscht Leibl mit seinem unvergleichlichen Pallenberg-Bildnis, obgleich der Zahl nach Trübner die Führung hat. Von Trübners Bildnissen kann neben Leibl nur der frühe Bürgermeister Hoffmeister standhalten, und die etwas reichlich, aber gut vertretenen Landschaften werden von einem einzigen Schuch, der Schleuse bei Kähnsdorf, zum mindesten nach Seiten des malerischen Handwerks, geschlagen. Man hat das leichte Absinken Trübners der Ausstellungsleitung zur Last gelegt, ich glaube zu Unrecht — hier lehrt uns das Gesamtbild eine Korrektur des landläufigen Urteils.

Dann folgt, sehr unvermittelt, obleich chronologisch durchaus an der rechten Stelle, das Zwischenspiel Hans von Marées. Es ist der alte Marées-Saal der Staatsgalerie, vermehrt um schöne, selten gesehene Werke, meist aus dem Besitz der Familie Hildebrand. Auf das Weltläufigste folgt das Deutscheste, das „schlechthin Ungefällige". Kein Weg führt dorthin, keiner von ihm zu uns. So will es die Ausstellung glauben machen. Wir wissen, das ist falsch. Was bei Böcklin, was namentlich bei Feuerbach — daß er ganz fehlt, ist nur aus der Scheu zu erklären, doktrinär und nicht bildhaft angenehm zu wirken —, was beim frühen Thoma unterirdisch, beim späten offenkundig lebendig ist, das strömt aus der gleichen Vorstellungswelt formstreng-symbolhaften Gestaltens. Auch Klingers Pietà hätte Marées bei allem bescheidenen Abstand näher gerückt werden dürfen. Neben Erler ist ein unwürdiger Platz für diesen immerhin edlen Ausklang einer fast nazarenisch zuchtvollen Kunstsprache. Und wiederum unterirdisch, unterbrochen durch manche aufdringlich-unzulängliche Sichtbarkeit — Hodler und Klimt durften



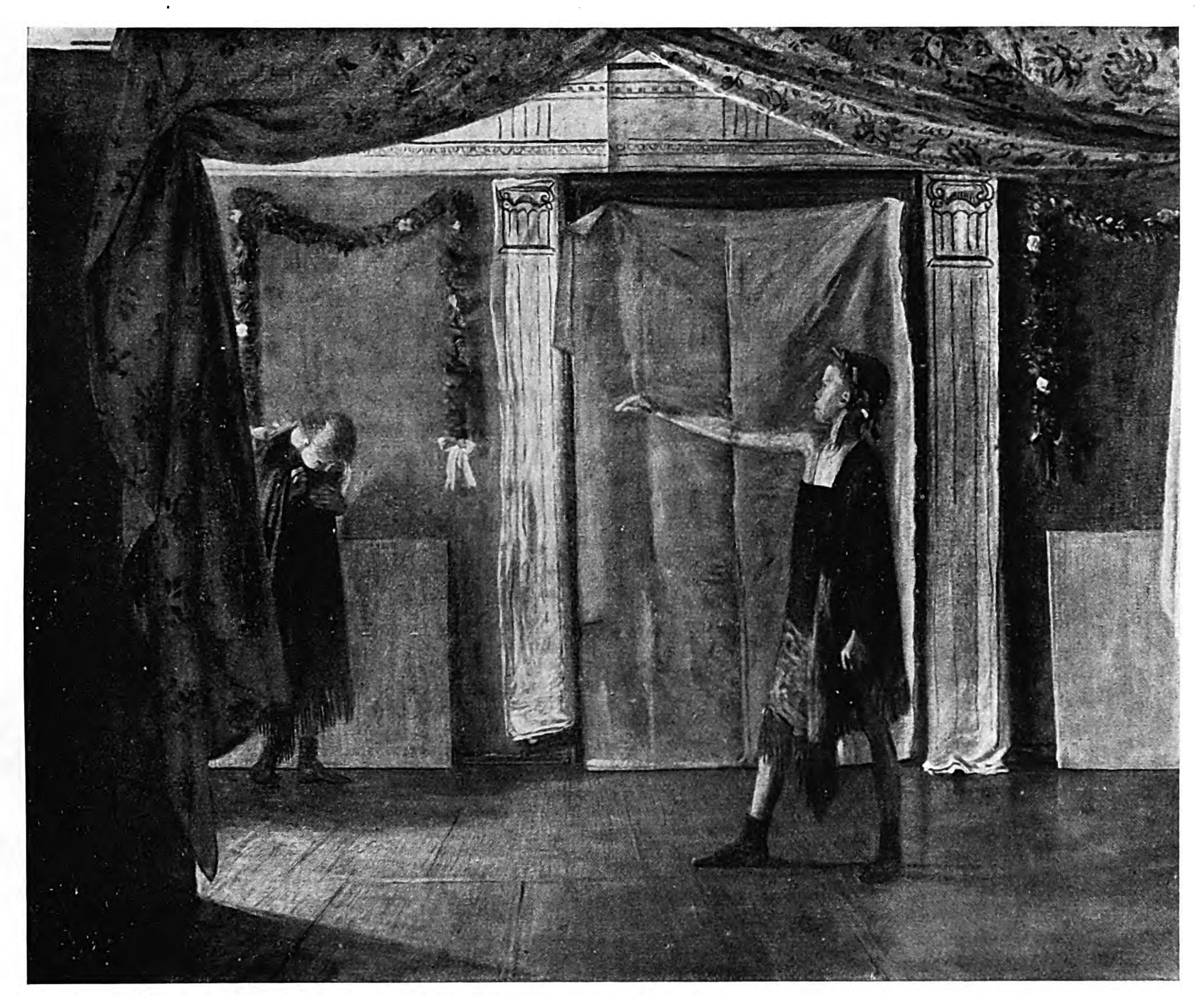


HANS THOMA, UNTER DEM FLIEDER. 1871

BESITZER: FRAU ELISE KÜCHLER-GENTH, FRANKFURT A. M. · MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

nicht fehlen und bei dreihundert ausgestellten Werken ist Raumbeschränktheit keine zureichende Entschuldigung —, fließt der Strom fort bis zur Gegenwart, wird wirksam gerade in jenen norddeutschen Expressionisten, die von der Ausstellungsleitung richtig in den Mittelpunkt der Gegenwartskunst gestellt sind und die jetzt ebenso unvermittelt und ahnenlos dastehen wie Marées unter seinen impressionistischen Zeitgenossen. Immerhin ist diese tragische Einsamkeit nicht ohne historische Berechtigung und ohne Eindrücklichkeit in der Wirkung. Die Ausstellung bringt nicht die beiden feindlichen und nur in seltenen Stunden glückhaft sich befruchtenden Ströme deutscher Malerei klar zur Anschauung, aber die schicksalhafte Diskrepanz wirkt durch die Isolierung Marées und der Jüngsten unausweichlich.

Die nächsten Säle fangen an, recht problematisch zu werden. Es verdient Anerkennung, wie tüchtige, aber nicht sehr vielseitige Meister mittlerer



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, KINDERTHEATER. 1900

BESITZER: NEUE STAATSGALERIE, MÜNCHEN

Qualität, durch zwei Bilder, öfter noch durch nur ein einziges, gut und ausreichend vertreten sind: Hagemeister (mit der ausgezeichneten Landschaft aus eigenem Besitz der Staatsgalerie), Scholderer, Schönleber, Defregger (sehr bescheiden mit einem Bildnis und einer Skizze), Loefftz, Schreyer, Pankok, Toni Stadler. Und viele andere. Zu viele andere. Es muß durchaus zugegeben werden, daß das mindere München sich ungebührlich vordrängt. Lenbach ist gut und zurückhaltend vertreten, Samberger zu reichlich, aber nicht störend, Stuck mit verletzender Aufdringlichkeit, Habermann hat von dreien nur ein Bild zuviel, die frühen Arbeiten sind vorzüglich. Werken von Becker-Gundahl, Marr, Erler, Putz, Feldbauer, Jank wird man heute nirgends mehr mit besonderem Interesse begegnen, in einer deutschen Gesamtausstellung sind sie gewiß überflüssig. Falsch aber wäre es, nicht ausdrücklich zu bemerken, daß zum Beispiel die drei Letztgenannten nur mit je einem, durchaus bescheidenen und an sich nicht schlechten Bilde erscheinen. Auch ist es eine unsinnige Forderung, von einer noch so objektiv gedachten Überschau zu verlangen, daß sie in München genau ebenso aussehen sollte als wäre sie in Berlin, Hamburg oder Dresden gemacht. Man kann den abklingenden, landschaftlich bedingten Provinz-Impressionismus mit Zügel ebenso gut wirkungsvoll belegen wie mit Gotthard Kuehl oder Thomas Herbst. Diese sind mit je einem, jener mit vier Bildern vertreten. Wer das in Dresden oder Hamburg nicht umgekehrt machen würde, der hebe den



ersten Stein! So steht auch Albert von Kellers großes und gewiß wenig erfreuliches Bild der Auferweckung von Jairis Töchterlein als Beispiel für die ganze Gattung naturalistischer religiöser Monumentalmalerei. Wenn man sich klar macht, daß um seinetwillen Gebhardts Andachtsbilder fehlen können (Gebhardt ist nur mit zwei Studienköpfen bescheiden und nicht unrühmlich vertreten), so gewinnt sein Dasein auf der Ausstellung sogar eine freundliche Berechtigung.



FRITZ VON UHDE, DIE ALTE NÄHERIN. 1891
BESITZER: HERR M. FLERSHEIM, FRANKFURT A. M.

Der Impressionismus norddeutscher Prägung setzt mit drei Bildern Kalckreuths vorsichtig ein. Sein Regenbogenbild, tieftonig, märchenhaft und hintergründig, gehört zum schönsten, was er gemalt hat und ist in jener Grenzwelt heimisch, die zwischen beiden Stromgebieten liegt. Schulmäßiger Impressionismus ist das gewiß nicht. Uhdes „Trommler“ im selben Saal wirken daneben wie ein Programmbild. Die helle Palette, das köstlich zusammengestimmte Blau der Uniformen und Grün der Wiese, das duftige Plein-Air, das ist liebermännisch und letzten Endes französisch. Es ist allerbestes Handwerk und ein wenig, durchaus liebenswertes deutsches Sentiment. Uhde ist unvergleichlich gut vertreten, offenbar nicht ohne Absicht. Er zwingt zum Umlernen nach der positiven Seite. Ihn und Slevogt aber gegen Liebermann ausspielen zu wollen, wäre doch ein recht verfehltes Unterfangen; fast könnte die sehr zurückhaltende Vertretung des Berliner Hauptmeisters solche ketzerischen Absichten glauben machen. Seine elf ausgestellten Bilder sind meist ausgezeichnet und charakteristisch für die wichtigsten Perioden (nur das letzte Altersjahrzehnt fehlt leider ganz), aber nicht voll ausreichend. Warum hat man ihm nicht — wie Slevogt seinen Stuttgarter d'Andrade — ein Hauptwerk großen Formates gegönnt, zumal in der Staatsgalerie selbst das schöne große Ziegenbild verfügbar war? Das bleibt unerfindlich. Slevogt prunkt mit virtuosen Leistungen — aber die kleinen geistvollen Improvisationen der Sammlung Fuchs sind das beste. Gerade die etwas verstimmend absichtsvolle Konfrontierung mit Liebermann im gleichen Saal bekommt ihm



LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. 1920
BESITZER: STAATLICHE GEMÄLDEGALERIE, DRESDEN

schlecht. Groß ist er als Illustrator, auch wenn er als Maler sich am Gegenständlichen entzündet, wie in den Prinzregentenbildern. Es hätten mehr Porträts und weniger reine Landschaften gezeigt werden sollen. Nicht ohne Erfolg indessen geschah die sehr eindrucksvolle Betonung Lovis Corinths. Es ist Mode, ihn an die Spitze der Lebenden zu stellen. Wo er Liebermann gewachsen, wo er hinter ihm zurückbleibt, ist heute noch schwer abzuschätzen, sicher ist, daß sein grandioser Altersstil — seit Jahrzehnten überhaupt der erste, der in so hohem Alter noch so gewaltig über sich selbst hinauswächst — von zeitgemäßer Wendung und voll eines blendenden Temperamentes ist, das stärker zu fesseln weiß als alle übrigen Künstler seiner Generation. Die Bildnisse Keyserlings und Ansorges, der meisterhafte Florian Geyer zeigen seine frühe Reifezeit. Der Spätstil ist trotz der problematischen Flora der National-Galerie mit Inntal- und Walchenseelandschaften und zwei unvergleichlichen Blumenstücken großen Formats so eindrücklich vertreten, daß neben dem Leibl-Saal das räumlich entsprechende Oktogon mit den Werken Corinths zum eindrücklichsten Saal der Ausstellung wird. Was diesen zweiten Höhepunkt beeinträchtigt, ist das Fehlen Menzels. Es ist mit nichts entschuldbar. Mag ein Großteil seiner besten Bilder vor 1870 liegen, er hat gelebt und ist vor allem von nachdrücklichem Einfluß gewesen bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein. So bleibt auch die Gruppe der Berliner Impressionisten ohne Ahnen. Mehr „Strom“ und weniger „Bild“ — an dieser Stelle ist die Forderung unerläßlich.

Traditionslos, weit mehr als nötig, hängen die „Jüngsten“ (die lange nicht mehr jung sind) im engen Oberstock. Nur Weißgerber vermittelt, ist unten und oben vertreten, in beiden Abteilungen übrigens nur mäßig abschneidend. Er war wichtig als Übergangsmeister, heute ist sein Stern im Sinken. Die Sicherheit der Auswahl läßt in diesem



letzten Raum erheblich zu wünschen übrig. Fühlte man sich dem zeitlich Nächsten gegenüber weniger sicher, so hätte man um so weniger den Kreis so ängstlich beschränken sollen, wie es tatsächlich geschehen ist. Rühmlich soll es angemerkt werden, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Macke und Marc überhaupt schon beieinander hing. Weiter aber kann das Lob nicht gehen. Nolde zwar ist mit „Christus in Bethanien" und sehr schönen Landschaften (aber auch einigen ganz unwichtigen



HANS VON MARÉES, ABENDLICHE WALDSZENE. UM 1870

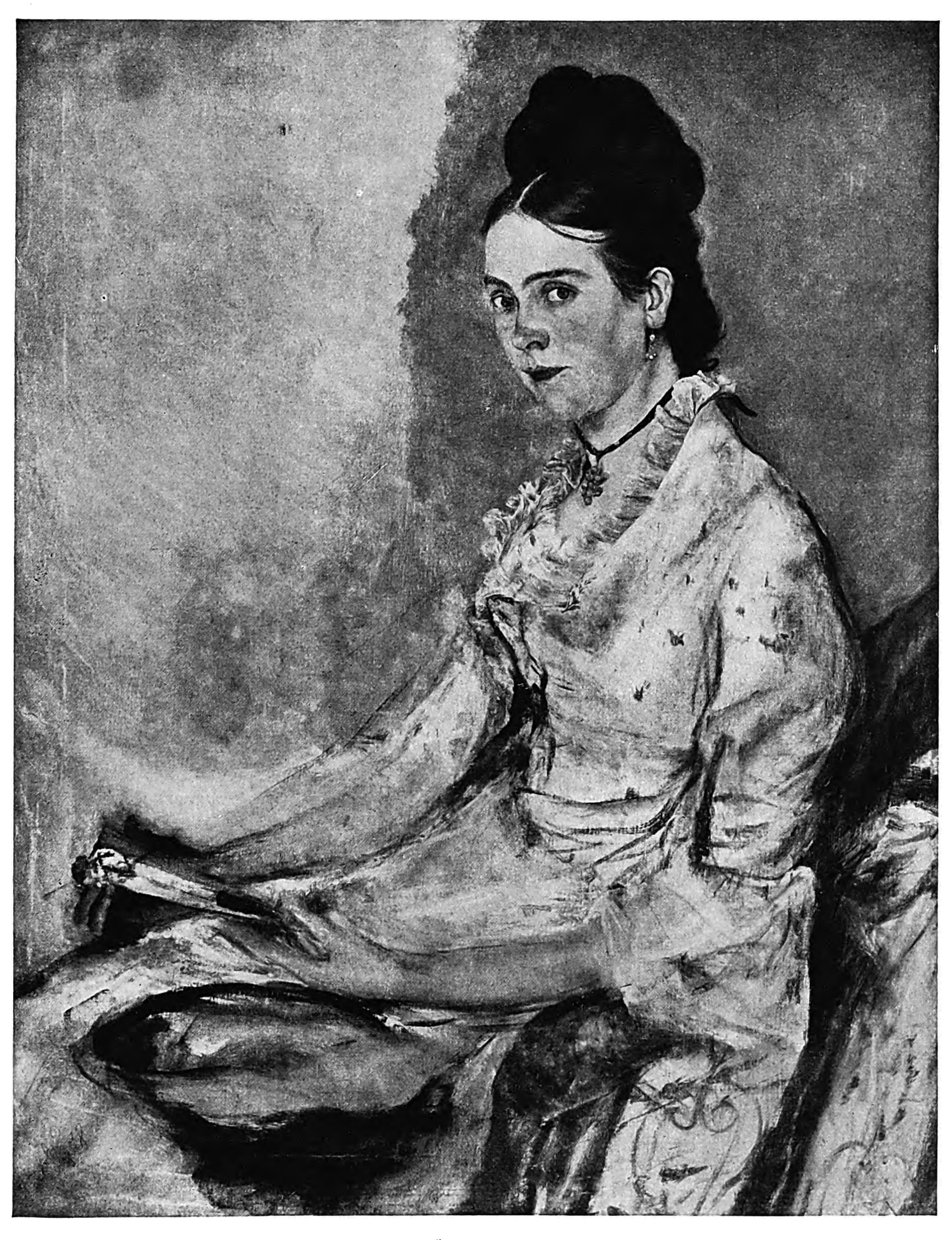
BESITZER: FAMILIE VON HILDEBRAND, MÜNCHEN

daß hier wirklich die Münchner stark zurücktreten (die Ranküne der Jungen wird nicht geringer sein, doch sie verfügen nicht über die Machtmittel der älteren Generation!) und der starke norddeutsche Anteil an der expressionistischen Bewegung deutlich erkennbar wird. Auch glaube ich nicht, daß jemals zuvor eine so reichliche Auswahl von Nolde, Randstücken) eindrucksvoll vertreten. Wenn aber Heckel mit fünf Arbeiten und Kirchner mit nur einer einzigen, wenn auch sehr schönen, erscheint, gibt das ein ganz falsches Bild. Daß die Auswahl der Bilder Franz Marcs so ganz unbefriedigend ausfallen konnte, bleibt unbegreiflich. Er ist der einzige Münchener, der die Bewegung der Gegen-

wart entscheidend mitbestimmt hat. Kokoschka darf fünf Bilder zeigen, aber das letzte ist von 1918. Bei dem erst fünfunddreißigjährigen Meister, der wie kein anderer die künstlerische Entwicklung unserer Zeit beeinflußt, die letzten sechs Jahre zu streichen, ist zum mindesten befremdlich. Von den französisch geschulten Nachimpressionisten wird Purrmann und Moll gezeigt, nicht aber Levy. Was über den Expressionismus hinausführt — Hofer — fehlt, außer einem hübschen kleinen Stilleben von Kanoldt, ganz. Unter den Münchenern steht Frau Caspar-Filser an der Spitze. So hübsch und liebenswürdig ihre Malerei auch ist, daß sie den Reigen anführt, das ist für München sicherlich kein gutes Zeichen. Das Weihnachtstriptychon ihres Mannes ist neben Nolde schwer genießbar. Und der Rest ist Schweigen. Wenn dies Anhängsel der Moderne auch gewiß nicht mala fide ausgewählt ist, so gibt es doch keinem Übelwollenden das Recht, nach ihm allein die Höhe der deutschen Gegenwartskunst abzumessen. Wie wichtig aber würde ein solcher Wertmesser sein! Diese jüngste Abteilung ist die schlechteste der Ausstellung.

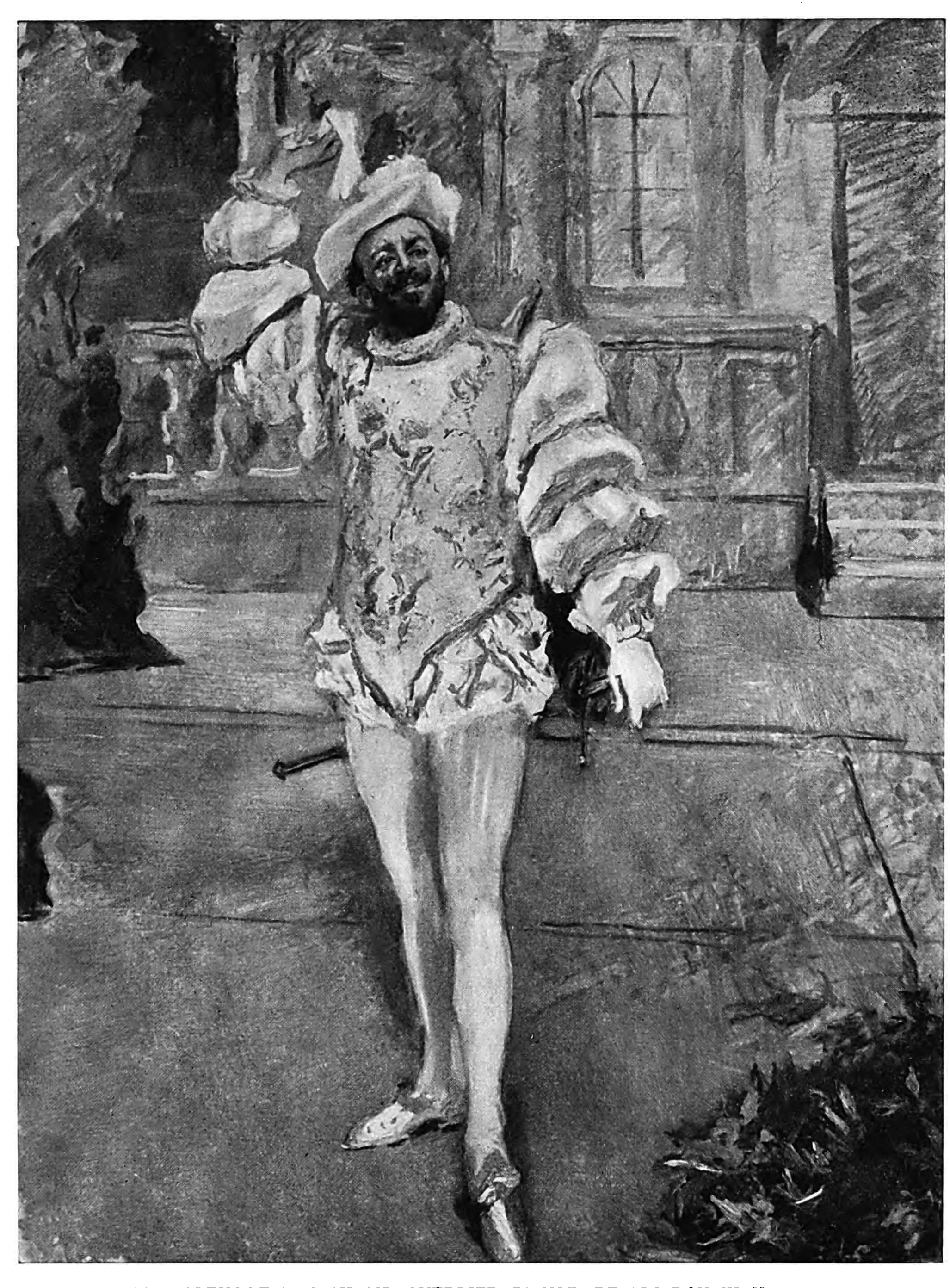
Weit über die Stätte ihrer Wirksamkeit hinaus hat der erfrischende Impuls der Münchener Veranstaltung gereicht. Nicht nur die Bayrische Staatsgalerie hat für diesen Sommer einen neuen Inhalt bekommen, durch die Leihgaben, die sie im Austausch für erbetene Ausstellungsbilder in befreundete Museen Deutschlands entsandte, gewann auch manche andere öffentliche Sammlung an Farbe und Reiz. Der Impressionistensaal der Hamburger Kunsthalle hat durch die Münchener van Goghs und Cézannes eine unvergleichliche Höhe erreicht. Andere Städte indessen haben sich den Münchener Bitten verschlossen, so Bremen und Halle, die wesentliches hätten beisteuern können. Solch zopfige Zurückhaltung muß aufhören. Mögen die Einwände herabprasseln auf die hoffentlich gleichmütige Ausstellungsleitung, eines sollen und dürfen sie uns nicht verwischen: den Eindruck der dringlichen Notwendigkeit solcher nach großen Gesichtspunkten aufgebauten Übersichten, den Eindruck, daß sie es wert sind, daß ihretwegen die Museen beweglicher werden und ihre Schätze austauschen, den Eindruck, daß Ausstellungen solcher Art anfangen wichtiger zu werden als die Museen selbst. Die Zeit wahlloser Schatzspeicher ist vorüber. Kunstwerke sollen uns nicht nur Genuß sondern Erkenntnis vermitteln. Die Münchener Ausstellung muß die erste einer langen Folge klärender Querschnitte sein, gekrönt endlich durch die Verwirklichung des Meier-Graefeschen Vorschlages, — Ausstellungen, die dann ihrerseits wieder von rückwirkender Kraft sein werden auf die Fortentwicklung unserer deutschen Museen. Die tiefste Wirkung auch der Münchener Ausstellung wird erst dann spürbar werden, wenn längst ihre Pforten geschlossen sind.





WILHELM LEIBL, GRÄFIN ROSINE TREUBERG. 1878

BESITZER: KUNSTHALLE, HAMBURG



MAX SLEVOGT, DAS CHAMPAGNERLIED (D'ANDRADE ALS DON JUAN). 1902

[BESITZER: MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, STUTTGART





LÜTKE JUN., DIE KUNSTHANDLUNG SCHROEDER, UNTER DEN LINDEN. FARBIGE LITHOGRAPHIE

AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

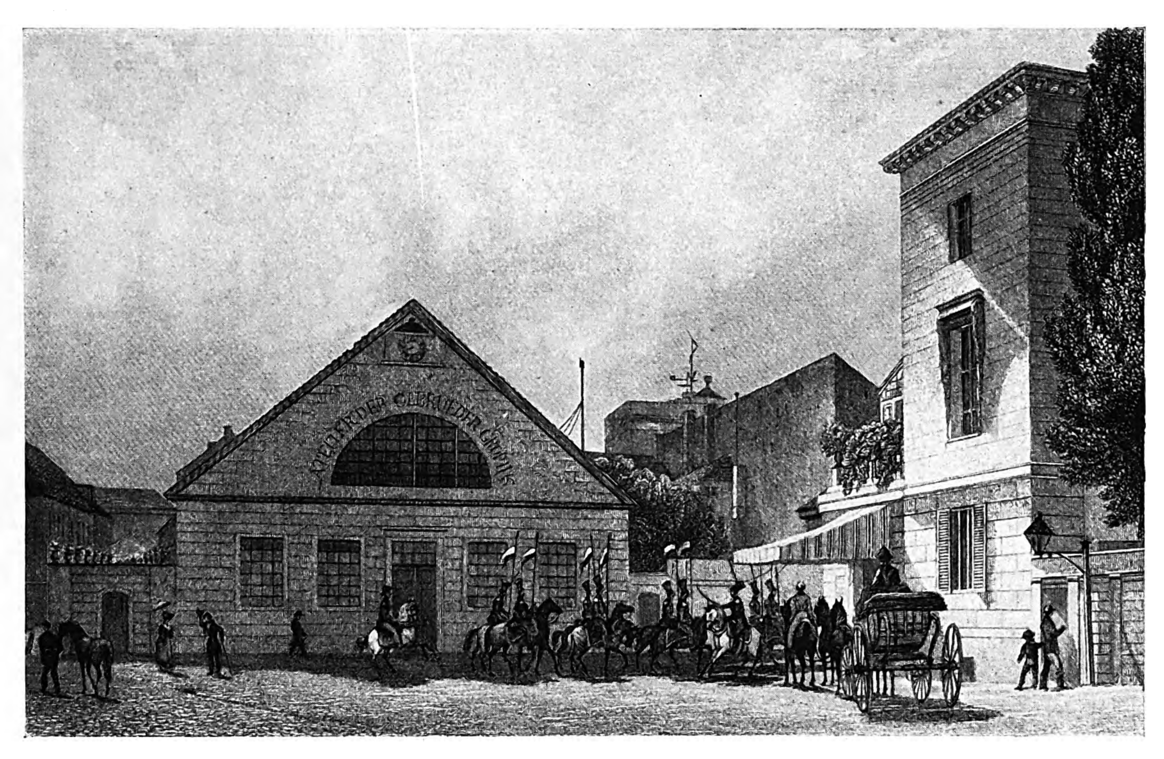
JULIUS AUFSEESSER

I

Wenn gemeinsame Interessen für unser Sammelgebiet uns wenige, noch übriggebliebene Kunstsammler der Graphik aus einer Zeit, die wir heute schon die gute, alte nennen dürfen, um unsere Mappen vereinigte und die Rede von den Blättern weg zu den oft bewegten Erlebnissen, welche uns in ihren Besitz gebracht, abschweifte, wenn sich diese Erlebnisse in ihrer kaum zu bewältigenden Fülle zum Kulturbild verdichteten, das an Reizvollem und Originellem unerschöpflich schien, hat immer nur eine Stimme des Bedauerns geherrscht: daß keiner der nun längst dahingegangenen Sammler, die Dorgerloh, Wilhelm Grohmann, Dr. H. H. Meier, v. Pommer-Esche, Walden, und wie sie alle heißen, über ihre Zeit und die Gelegenheiten, welche den Aufbau ihrer bedeutenden Sammlungen ermöglichten, Aufzeichnungen hinterlassen hat.

Mit wenigen Ausnahmen sind diese alten Sammler Männer der kleinen Börse gewesen, Männer, deren Lebensstellung kaum mehr als das zum Leben Notwendige erbrachte, Sammler, in denen die Leidenschaft für das Schöne ihrem Dasein Bedürfnis und Erlösung war, denen Entbehrungen materieller Natur dagegen gehalten belanglos erschien.

Die großen Sammler, denen der Erwerb eines Stückes, gleichviel um welches Entgelt, Erfüllung



EDUARD GÄRTNER, DAS ATELIER DER GEBRÜDER GROPIUS. FARBIGE LITHOGRAPHIE

ist, haben sich zu allen Zeiten geglichen. Sie sind auf den Gründen, von welchen unter uns die Rede war, Fremdlinge gewesen, sie haben wohl auch die Gefahren und den Triumph eines mühevollen Erwerbes nicht geschätzt, sie brauchten es nicht, denn sie konnten auf den großen Märkten gegeneinander in die Schranken treten.

Aber die andern, die nach Schätzen erst graben mußten und oft nur einem wenig gepflegten Milieu Funde entnehmen konnten, sie haben doch Eindrücke empfangen und konnten Erinnerungen an Menschen ihr eigen nennen, die, eine Sammlung menschlicher Eigenart an sich, zu köstlich scheint, als daß sie nicht wie andere Kunstwerke zur Schau gestellt zu werden verdiente, ein Bild zu entrollen, von vergangenen Zeiten und von vergangenen Zeitgenossen.

Die Kunstforschung ist ja in Deutschland, wenigstens was ihre Spezialisierung anlangt, ein verhältnismäßig junges Gebiet, wenn man von den großen unvergänglichen Standard-Works über Graphik absieht, gab es vor vierzig Jahren nicht viele Nachschlagewerke, die uns in die Eigenart einzelner Künstler, besonders aus dem neunzehnten Jahrhundert, einführen konnten, die den Weg zeigten, in müheloser und zuverlässiger Weise das Werk eines Künstlers zusammenzustellen und auszubauen.

Die Tageszeitungen räumten nicht wie heute dem Kunstmarkt, den Neuerscheinungen, Auktionen einen breiten Raum ein, — wer hätte sich auch dafür interessiert! — der ernste Bürger hielt nicht viel vom Sammeln.

Jeder Sammler war zumeist auf sich selbst angewiesen, wurde durch die Umstände gedrängt, ein Stück Kunsthistoriker zu werden; denn der Kunsthandel, so angelegentlich und gewissenhaft er auch heute dem Sammler alle Ergebnisse einer wissenschaftlichen Forschung übermittelt, befand sich damals in Händen von Persönlichkeiten, deren Majorität nichts so sehr belacht hätte, als eine wissenschaftliche Kritik, die ihrer eigenen unfehlbaren Praxis etwa entgegengetreten wäre.

Selbstverständlich haben Kunsthandlungen wie die Medersche, bekannter unter der Firma Amsler & Ruthardt, auch schon in früheren Jahren nach wissenschaftlichen Prinzipien gearbeitet, die sich von den heutigen nicht unterscheiden, aber in dieses vornehme Haus, Hoflieferanten der Majestäten, in dessen elegant eingerichteten Räumen die obersten Zehntausende Berlins ganz familiär verkehrten, dessen berühmte Kupferstichauktionen





JOH. HEINRICH HINTZE, DIE KUNSTHANDLUNG VON GEORGE GROPIUS AN DER STECHBAHN, ECKE BRÜDERSTRASSE. FARBIGE LITHOGRAPHIE

Rekordpreise ergaben, — da hinein wagte sich doch der bescheidene Sammler nicht. — Obzwar mit Unrecht!

Für ihn besaß das alte Berlin in verborgenen Winkeln Stapelplätze von Werken alter Kunst, auf welchen er Entdeckerfreuden genießen konnte, kleine in ihrem Alter ehrwürdige Bücherläden und Althandlungen, an deren vom Alter gebräunten Wänden die Spinne ihr schützendes Netz über die aufgereihten Schätze gezogen hatte.

Das vor vierzig Jahren im Berliner Kunst- und Antiquitätenhandel angehäufte Material war ein außerordentlich reiches, und eine Scheidung der Materie, wie sie jetzt lange schon durch Spezialisierung des Kunsthandels eingetreten ist, war nicht allgemein. So wie die gesamte Lebensführung eine einfache, selbst in wohlhabenden Kreisen war, so galt der Besitz von Kunstwerken als Ausdruck materiellen Überflusses, den zur Schau zu stellen sich mancher scheute. Sehr angeregt konnte somit der Kunstmarkt nicht sein, die meisten Händler führten ein recht bescheidenes Dasein, wer Geschäfte machen wollte, mußte sich mit mäßigem Nutzen begnügen, von wirklich bedeutenden Funden hatte gewöhnlich der Käufer den größten Nutzen.

Man braucht nur die alten Auktionskataloge von Lepke zu durchblättern, um die Geringfügigkeit der Summen zu überblicken, die da für gute Kunst erzielt worden sind, nur zu bedenken, daß oft lange Nummernreihen von Konvoluten, in welchen Gutes und Bestes enthalten war, für wenige Mark das Stück verkauft worden sind, um zu erkennen, wie billig damals alles zu haben war.

Wenn mein alter Freund, der Bibliothekar der Akademie für bildende Künste, Wilhelm Grohmann, ein passionierter und erfahrener Sammler, der aber nur zu ganz kleinen Preisen kaufte, in gemütlicher Dämmerstunde bei einer guten Zigarre träumerisch zu werden begann und anhub: „Im Jahre 1872 konnte ich“, — dann wußte ich, daß ich nun den tragischen Bericht zum xten Male über mich ergehen lassen mußte, wie er einst in einem Bücherkeller zwei hohe Stöße zusammengeschnürter Blätter entdeckte, die sich beim Durchsehen als die Restauflage der Originallithographien von Adolph Menzel zu seinem Armeewerk entpuppten. Es waren Probedrucke mit Versuchen und eigenhän-



FRANZ KRÜGER, BADEDIREKTOR v. BEULWITZ. BLEISTIFTZEICHNUNG

digen Korrekturen darunter, und sollten Stück für Stück, — aber nur zusammen, — einen Groschen kosten, das heißt fünfzehn Taler, ein Betrag, der damals dem jungen Künstler unerreichbar war. So mußte er einem Kunsthändler die kostbare Entdeckung übermitteln. Erst viele Jahre später, nach jahrzehntelanger, mühevoller Sammlertätigkeit, hat er die Reihe der Blätter in seinen Besitz bringen können, die ihm damals eine glückliche Stunde beschert, — und versagt hat.

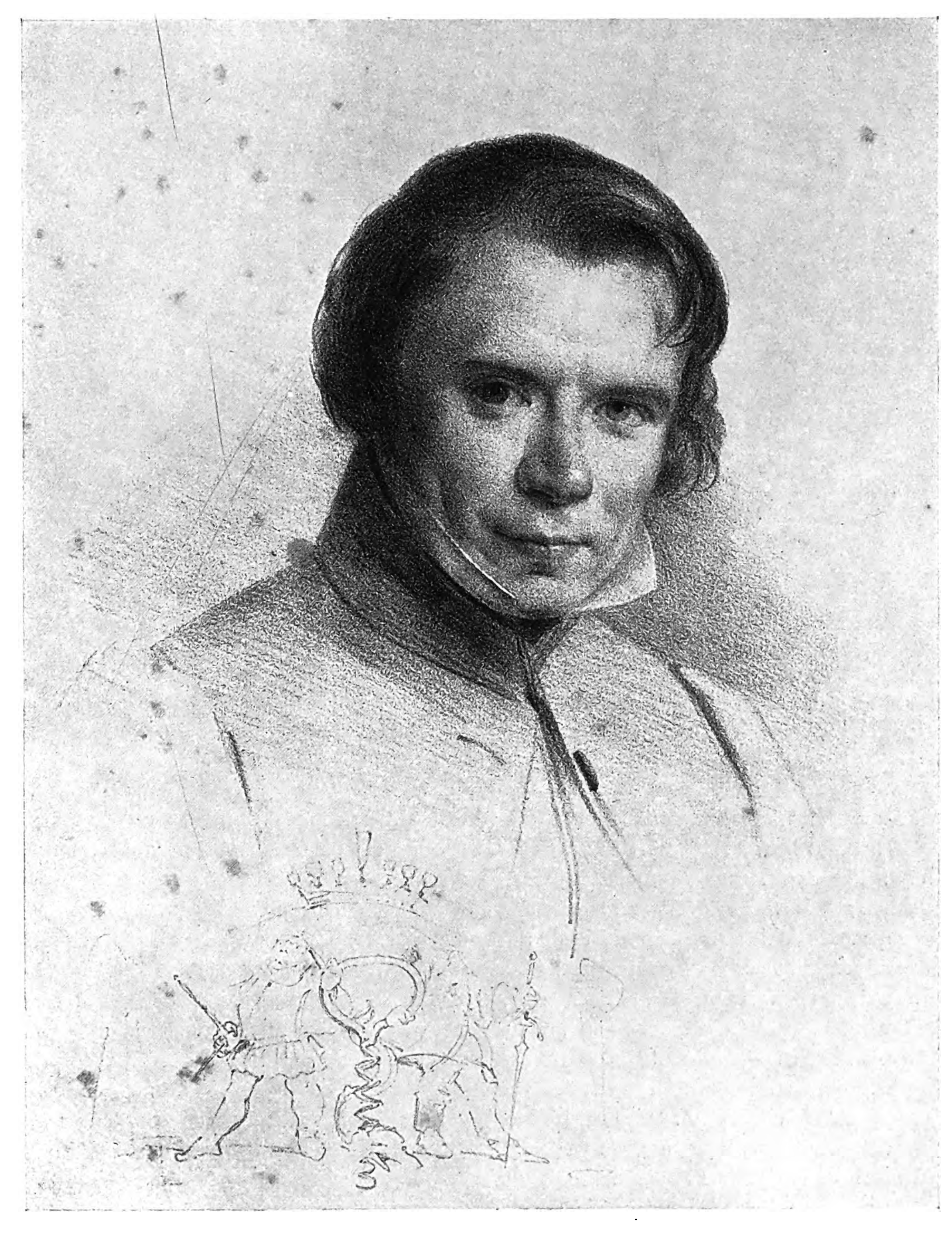
An einem der Hauptverkehrspunkte des alten Berlin, da wo die Mauerstraße in die Leipziger Straße einmündet und eine Ecke bildet, gegenüber der Feuerwache, wurde der Blick jedes Vorübergehenden durch ein Schaufenster gebannt, dessen unterer Teil eingenommen wurde durch eine Menge aufgeschlagener, alter Folianten, oft mit alten Holzschnitten oder mit den dekorativen und phantastischen Drucken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die sich in dieser dem modernen Luxus geweihten Umgebung ganz seltsam ausnahmen. Der obere Teil der Auslage und die Seitenwände waren in erdrückender Fülle mit Kunstblättern aller Zeiten und aller Größen garniert, mit Porträts aus der deutschen Geschichte und historischen Darstellungen, großen dekorativen Landschaften und galanten Blättern des achtzehnten Jahrhunderts, es gab Architekturstiche des Piranesi und alle Arten von Sportblättern, besonders aber stach in die Augen, daß immer schöne Folgen von Jagdstichen und Pferdebildern von Ridinger ausgestellt waren. —

Kein Vorübergehender, der nicht den Schritt zu kurzem Verweilen gehemmt hätte, so nüchtern der Durchschnittsberliner auch war, einen Blick auf diese Kunstausstellung im kleinen warf er doch; führte aber der Weg einen Kunstbeflissenen hier vorbei, oder einen Eingeweihten, dem bot das Schaufenster immer hohes Interesse.

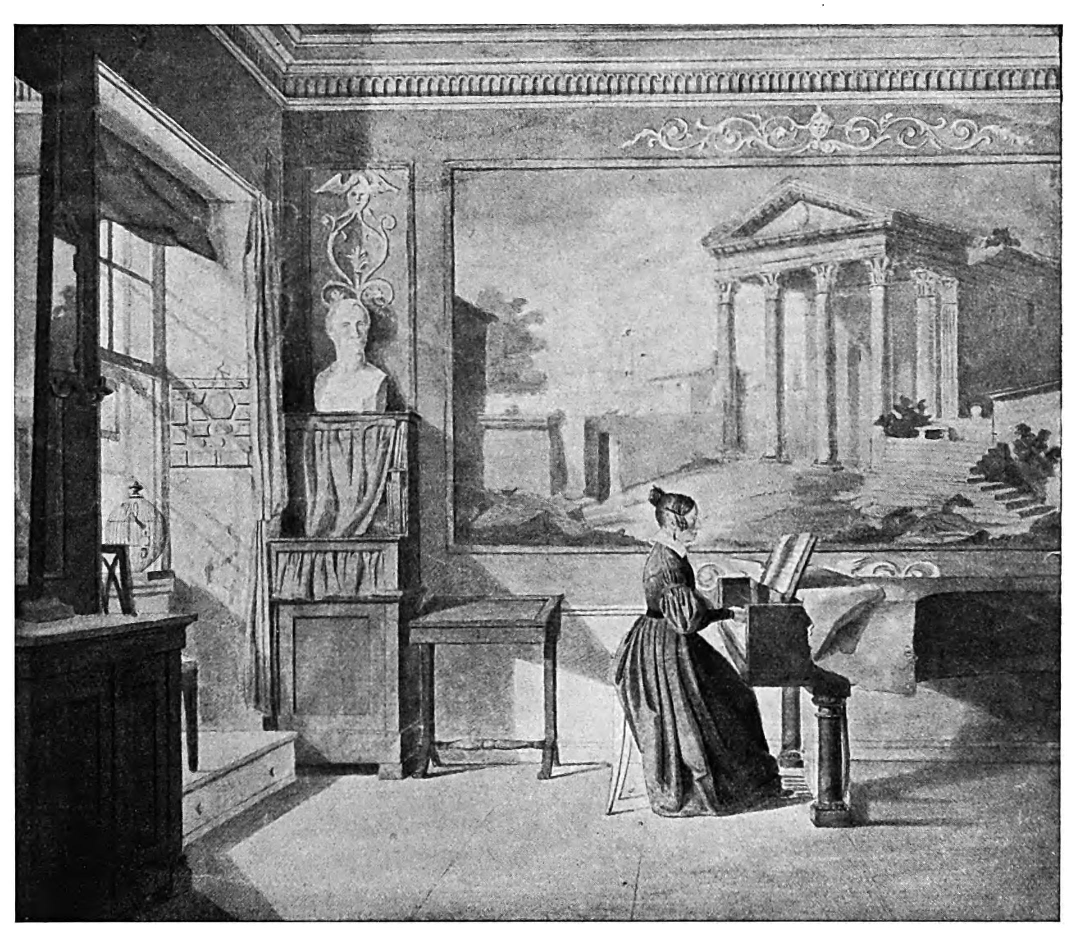
Dieses Schaufenster hat der Kunsthandlung Emanuel Mai ihre Popularität in Berlin geschaffen, denn jedermann kannte zumindest den Laden mit den Bildern im Fenster an der Leipziger- und Mauerstraße; was ihren alten Ruf und ihr Ansehen aber begründet hat, war nicht von außen zu sehen, dazu mußte man erst die schmale Ladentüre passieren, an welcher unverändert durch alle Zeiten zwei plakatartige Zettel leuchteten: „Große Auswahl in Adelsporträts" und „Ridinger sind stets in großer Auswahl vorhanden".

Stand man nun in den „Räumen" oder dem einzigen Raum der altrenommierten Kunsthandlung, so mußte man gestehen, daß dieser dem lockenden Außenbild der Firma nicht ganz entsprach, jedenfalls keine Fortsetzung der anregenden Aus-





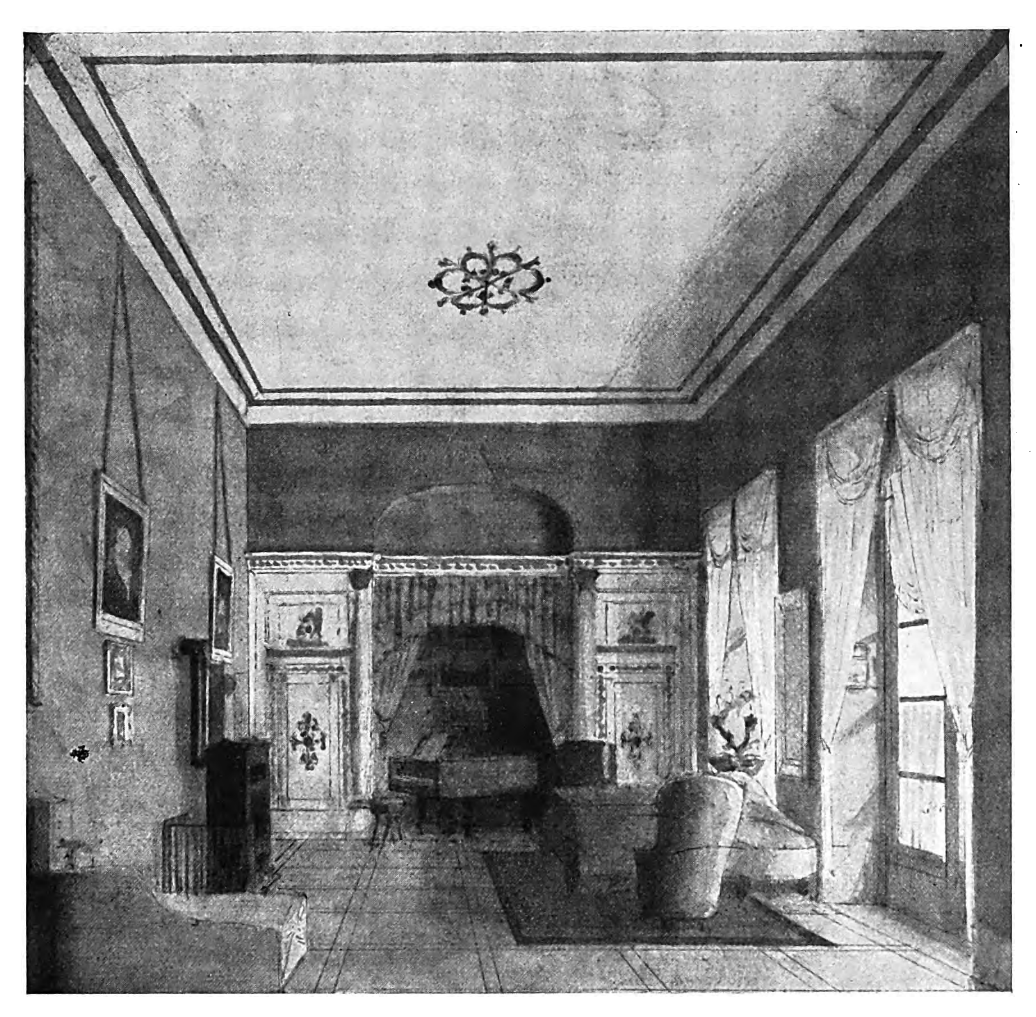
ADOLPH SCHROEDTER, SELBSTBILDNIS. LITHOGRAPHIE



J. SCHOPPE, BERLINER INTERIEUR. AQUARELL

stellung darstellte, hier herrschte nur strenge Einfachheit — Sachlichkeit. Ein nicht allzugroßer Raum, der nach dem Hintergrund durch einen richtigen Ladentisch barriereartig abgeschlossen war, die Sperre gegen die dahinter liegenden Regale mit den dickbäuchigen Mappen und dem Eingang zu den unterirdischen Gemächern, der, wie zu einer Hölle daneben, gähnte. Wenn man einen großen runden eichenen Tisch — wie oft habe ich an ihm in kostbarem Material gewühlt, — mit zwei Stühlen und einige Holzböcke mit Mappen, welche die Aufschrift trugen „à 50 Pfg." und „à 1 Mark", nicht als künstlerischen Schmuck betrachten will, so beschränkte sich dieser auf eine gemessene Zahl von Ölbildern und gerahmten Stichen, wobei alte Fritzen dominierten, Jagdstücke nie fehlten.

Wer jedoch mit den Gepflogenheiten des Hauses einigermaßen vertraut war, der wußte, daß Herr Mai für jeden seiner Kunden im stillen sorgte, daß ein unsichtbares Lager von Schönem und Interessantem in den unterirdischen Gemächern immer bereit gehalten wurde, um von seiner Fülle abzugeben, der wußte auch, daß die Atmosphäre des Hauses zunächst als mäßig erwärmt angesehen werden mußte bis sie je nach Steigerung der gegenseitigen Beziehungen sich auf deren Höhe einstellte. Herr Max Mai, der Besitzer der Handlung und persönlicher Hofantiquar, gehörte zu den Persönlichkeiten, die ihre Gaben nur dann spenden, wenn sie selbst es wollen, und nur demjenigen, der sie sich zu verdienen weiß. Er hätte als gediegener Kenner seines eigensten Gebiets, als warm empfindender Kunstästhet, selbst Sammler lokaler Größen, es als unwürdig angesehen, wenn Kunstwerke, deren inneren Wert er kannte und empfand, wenn „seine" Stücke nicht an diejenige Stelle gekommen wären, die er für die allein richtige hielt. Zu sehen bekam bei Herrn Mai jeder Kunde nur das, was als das für ihn Angemessene betrachtet wurde, und wenn Sitzgelegenheiten in



KARL GRAEB, BERLINER WOHNZIMMER. 1847. TUSCHZEICHNUNG

seinem Lokal ohnehin nur in beschränkter Zahl vorhanden waren, so habe ich doch nie gehört, daß nur einem einzigen der vielen Neugierigen, die durch das Schaufenster in den Laden gezogen wurden, das Wort entgegengeschallt hätte: „Verweile doch, du bist so schön!" –

Jedesmal, wenn die an der Ladentür angebrachte Klingel den Eintritt eines Besuchers angekündigt hatte, tauchte der Herr Hofkunsthändler aus der Versenkung im Hintergrunde des Lokals empor. Ein interessanter scharf geprägter Kopf mit klugen, forschenden Augen, in der Reserve des Wissenden, der, so gerne er auch Geschäfte macht, doch jedem Unbekannten mit jener Skepsis gegenübertritt, wie sie die vielen törichten Forderungen, welche in einem derartigen Geschäft gestellt werden, zeitigt. Und es begann dann auch bald eine Art künstlerischen Examens, von dessen Resultat es abhing, ob der Ankömmling Anspruch auf weitere Beachtung in puncto arte machen konnte. War dies nicht der Fall, dann ergab sich die überraschende Lösung, daß Herr Mai „augenblicklich" garnichts auf Lager hatte. Es kam aber auch vor, daß ein ganz gerissener Sammler zu gescheit sein wollte und billigen Wertstücken nachjagte, dann wurde er ebenso abgewiesen, und solche Fälle charakterisierte Mai durch die Bemerkung: „Der sucht bei mir echte Schiller von Goethe." –

Die liebsten Kunden waren ihm die, welche er zwanzig Jahre und mehr kannte, oder wenn nicht sie selbst, so doch wenigstens den Vater oder lieber den Großvater. Und solche Personen verkehrten in seinem Geschäft. Mai unterhielt als Spezialität ein umfangreiches Lager von deutschen Adelsporträts und befaßte sich nicht nur dieserhalb, sondern auch aus Liebhaberei mit genealogischen

Studien, worin ihn der geschäftliche Verkehr mit vielen preußischen Adelsfamilien unterstützte. Durch Generationen hatte er Zutritt zu ihren Herrensitzen, weilte auf solchen öfter zu Gast, kaufte auf den Schlössern Sammlungen und ganze Ahnengalerien in Öl, und stattete mit solchen Erwerbungen dann sorgen als ein ebenso gründlicher als gelehrter Ratgeber zur Seite stand. Die Offiziere der Garderegimenter bis zu den Prinzen des königlichen Hauses hinauf, gehörten zu den ständigen Besuchern des Antiquariats, um alte Fritzen, Sportblätter und Ridinger zu kaufen, genau wie ihre



FRANZ KRÜGER, DIE GATTIN DES KUNSTVERLEGERS LÜDERITZ. PASTELL

wieder andere Sitze aus, die in bezug auf Ahnen noch notleidend waren.

Mais Kenntnisse von preußischen genealogischen Dingen waren so umfangreich, daß das preußische Heroldsamt oft gezwungen war, sich bei ihm zu informieren, ganz davon zu schweigen, daß er seinen adeligen Kunden in schwierigen genealogischen Familienfragen und in Stammbaumsorgen als ein ebenso gründlicher als gelehrter Ratgeber zur Seite stand.

Väter und Großväter hier gekauft hatten, zum Teil noch bei dem Gründer des Hauses, dem alten Herrn Emanuel Mai, der, ein ehrwürdiger Greis mit einem Rembrandtkopf, auch jetzt noch jeden Tag zu Besuch erschien, um am runden eichenen Tisch die „Tante Voß“ zu lesen.

Zu diesen hohen Herrschaften, der Crême der Kundschaft, gesellte sich ein Kreis gut bürgerlicher



Sammler und Künstler, meist alten Berliner Familien angehörig, die in kurzen Zwischenräumen erschienen, nur eine Sammelmappe mit ihrem Namen beklebt, aus einem Regale hervorzuziehen brauchten, um darin das Neue zu finden, das ihnen Herr Mai aus den letzten Erwerbungen als Wochenration zugeteilt hatte. Sie konnten nach erfolgter Abwicklung das Bewußtsein mit fortnehmen, daß man, solange Mai in dieser liebevollen Weise für einen sorgte, nicht anderwärts auf Entdeckungsreisen zu gehen braucht.

Diesen, ich möchte sagen, geschlossenen Kreis als Fremder zu durchbrechen, war garnicht so einfach, und wenn irgend ein Käufer den Laden betrat, während Herr Mai einen angeregten Plausch, — den er unter Umständen sehr liebte, — mit favorisierten Kunden unterhielt, dann gewährte er eine nur kurz befristete Audienz. Es waren angeregte, lehrreiche Stunden, wenn dieser kenntnisreiche, weitgereiste Mann aus seinem interessanten und bewegten Leben, von dem Charakter seines Geschäfts und den Erwerbungen oft bedeutender Sammlungen erzählte, und man erlebte eine Persönlichkeit voll Spannkraft und origineller Eigenart, die selbst im Treiben des Erwerbslebens Idealen nachlebte.

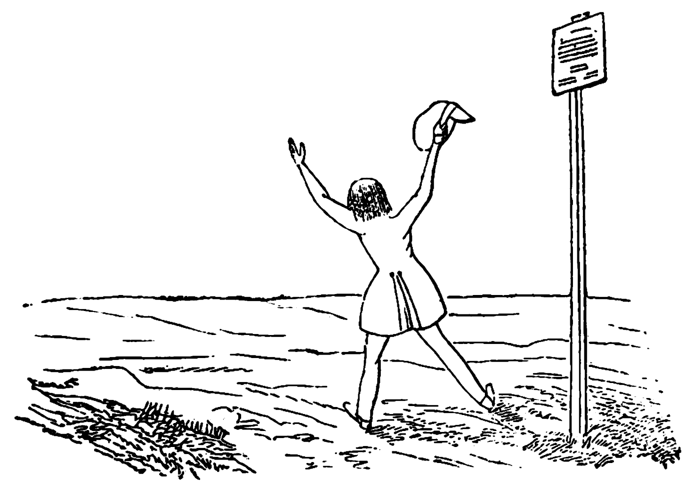
Max Mais umfassende Kenntnisse haben den Ausbau der meisten großen Berliner Sammlungen stark beeinflußt. Ohne seine persönliche, nicht kaufmännische Anteilnahme, hätten die Sammlungen „von Walden“ und von „Pommer-Esche“, von den vielen Berliner Spezialsammlungen ganz zu schweigen, nicht ihre Bedeutung erlangt. Für die Berliner Spezialforschung war er ein lebendes Lexikon und hat ihr große Dienste geleistet.

Wenn man bei ihm den hohen Grad von Vertrauen genoß, der notwendig war, um zu dem über dem Laden gelegenen zweifenstrigen Zimmer „der Bildergalerie“ zugelassen zu werden, konnte man im Laufe der Zeit die ausgesuchtesten Werke genießen — und kaufen. Es erschienen Graff und Chodowiecki, Pesne, Tischbein, Hackert, feine Franzosen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und Italiener der Renaissance, ebenso wie beste deutsche Kunst der Gotik in bunter Reihe, und alles ging in so selbstverständlicher Weise, in Ruhe, ohne jede Sensation ein und aus, als genügte es, den Finger auszustrecken, um jeden Moment in Berlin Perlen der Kunst auflesen zu können.

Und die Preise? —

Für ein Dürerblatt oder einen guten Holzschnitt des sechzehnten Jahrhunderts, für ein „Pantheon“ von Piranesi oder einen Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, kurz für feinere Stücke genügten ein paar Taler. Die Originalausgabe von Friedrich dem Großen, Kugler-Menzel habe ich oft zu zwanzig Mark anbieten hören, und ein herrliches zeitgenössisches Ölporträt von Goethe erschien für dreihundert Mark sehr teuer. Ja, man hatte damals noch nicht gelernt nach Billionen zu rechnen!

(Fortsetzung folgt.)



ANONYMER HOLZSCHNITT, BERLIN VON DER MITTAGSSEITE
„O WIE SCHÖN BIST DU, MEIN VATERLAND!“



CONSTANTIN GUYS, GALANTE KONVERSATION

CONSTANTIN GUYS

VON

GUSTAVE GEFFROY

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Wir dürfen es als ein Glück betrachten, daß Nadar in einem Bericht, der ein wichtiges Kapitel in der Geschichte der Kunst bleiben wird, den Schleier, der über dem Leben dieses fast unbekannten Mannes lag, für uns gelüftet hat. So müssen wir uns denn auch an ihn, seinen treuen Freund bis ans Lebensende, wenden, um den Leitfaden zu dieser geheimnisvollen Geschichte eines Künstlerlebens zu erlangen.

Anmerkung der Redaktion: Diese Betrachtungen sind einem Buch entnommen, das vor einiger Zeit im Verlage Crès in Paris erschienen ist.

Das Journal des Arts berichtete in seiner Nummer vom 18. März 1892 über das Leichenbegängnis von Guys mit folgenden Worten: „Vorigen Dienstag ist auf dem Kirchhof in Pantin »der Maler des modernen Lebens« Ernst Adolf Hyacinth Constantin Guys de Sainte Hélène zur letzten Ruhe bestattet worden. Über das Leben dieses hochbegabten Zeichners, der 1803 in Vlissingen geboren



wurde, hat Baudelaire eine außerordentlich interessante Studie geschrieben."

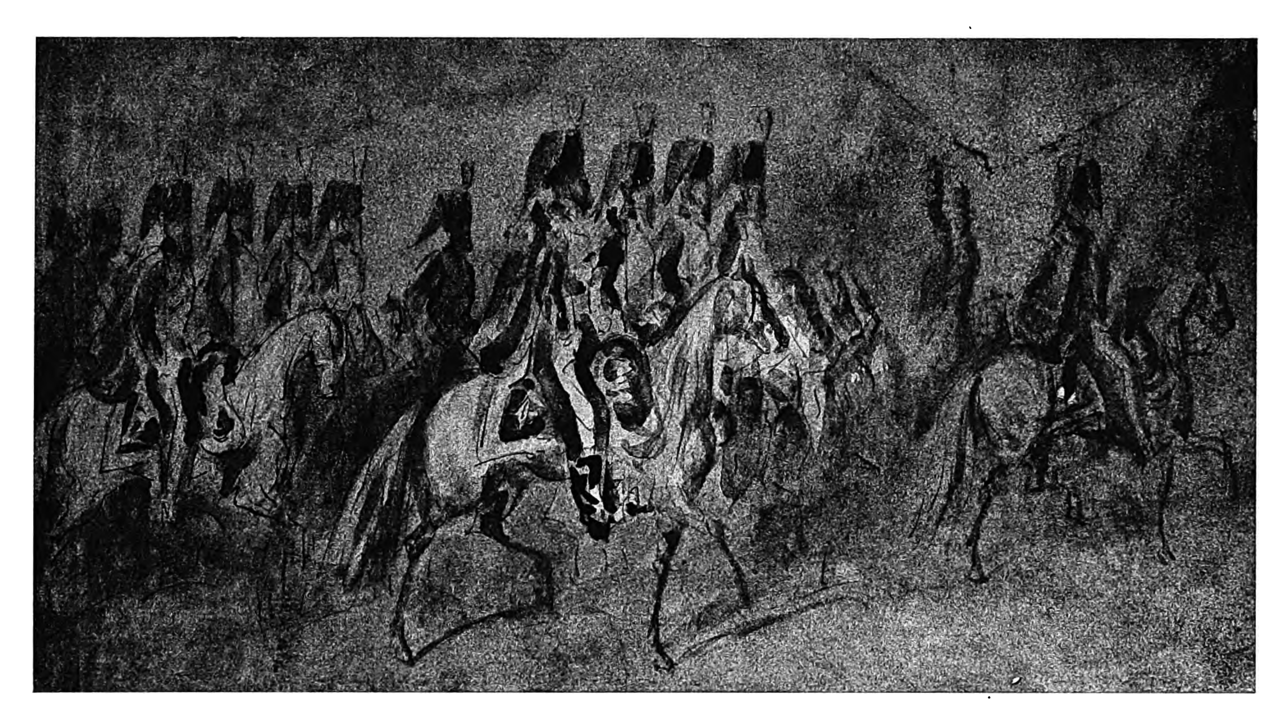
Drei Tage vorher, am 15. März, brachte der Figaro einen Aufsatz von Nadar, in dem er den Lesern und Bewunderern der Studie Baudelaires berichtete, wie der Maler des modernen Lebens gelebt hat, und wie er gestorben ist. Er schilderte zuerst, wie merkwürdig in gewissen Zwischenräumen eine Fülle der seltsamsten, scheinbar ganz spontan entstandenen Skizzen über ganz Paris ausgeschüttet wurde. Sie tauchten in den bescheidensten Bilderläden auf, deren Mittelpunkt in der Passage Véro-Dodat bei einem gewissen Picot zu suchen war. Es waren Skizzen, die mit Bleistift, Kohle, Tinte oder einem beliebigen Material, oft mit ein paar leichten Aquarelltönen oder mit dicker Gouaschefarbe, auf irgendeinem Stück Papier, sei es Kerzen- oder Packpapier, hingeworfen waren. Die Sujets ließen sich in vier Kategorien einteilen: Wagen, Reiter, Soldaten, Kokotten — vor allem aber Kokotten. Kokotten jeder Gattung und Untergattung: aus den Logen der Italienischen Oper, aus der Allee der Porte Maillot (der „See" war noch nicht erfunden), aus den Spelunken der rue Maubuée, de la Calandre, und aus der Erzkloake unter freiem Himmel, die Alte Laternenstraße genannt, wo in einer Schneenacht unser lieber, sanfter Gérard de Nerval sich an seinem famosen Schnürsenkel der Herzogin de Longueville aufhing . . . Kokotten aller Herren Länder und Herumstreicherinnen vor dem Angesichte Gottes in aller Welt, von den Unendlichkeiten der Oxford Street oder des Broadways bis zu den „Heißen Wassern Stambuls" oder der Vorstadt Skutari, vom Rydeck Antwerpens bis zur neapolitanischen Porta Capuana, um schließlich immer wieder zu unseren Boulevards an der Militärschule zurückzukehren.

Diese Skizzen waren für wenig Geld zu haben: ein Frank wurde für die großen, fünfundsiebzig oder fünfzig Centimes für die anderen gezahlt. Man konnte sie im Dutzend oder stoßweise kaufen. Und sie wurden wirklich gekauft. Wie Nadar berichtet, verschwanden sie, eine nach der anderen, im Verlauf von einigen Tagen. Ein paar Monate oder auch schon ein paar Wochen später waren die Schaufenster von neuen Zeichnungen überschwemmt. Und die Käufer fragten sich verwundert, wer wohl der Schöpfer dieser sich unaufhörlich erneuernden Serien sein mochte. Man fand schließlich heraus, daß es ein tadelloser Gentleman, als Singleman lebend, sei, zwar mit fremdländischem Namen und Benehmen, aber doch ein guter Franzose von Geburt, der, meist auf Reisen, nur ein Absteigequartier in Paris hatte. Gerade jetzt befand sich sein sehr einfaches Junggesellenheim in einem kleinen Erdgeschoß der rue d'Aumale, ganz dicht neben jenem kleinen Erdgeschoß, in dem der Graf Villedeuil zusammen mit seinen Vettern de Goncourt seine Zeitung: Paris am Montag, am Dienstag usw. gegründet hatte.



CONSTANTIN GUYS, DIE KRINOLINE

Obwohl nun sein Name und seine Persönlichkeit bekannt geworden waren, verzichtete Guys nicht etwa auf seine Anonymität. So seltsam es



CONSTANTIN GUYS, KAVALLERIE

ist: er erreichte es ohne Schwierigkeiten, daß seine aus Schriftstellern und Künstlern bestehenden Bewunderer, mochten sie auch sonst noch so neugierig und geschwätzig sein, über ihn Stillschweigen bewahrten und ihn nicht in der Ruhe störten, deren er bedurfte. Und wir haben es gesehen, daß zu jener Zeit, im Jahre 1863, als Charles Baudelaire den Wunsch hatte, seine Feder zum Verkünder der glühenden Verehrung zu machen, die von einigen wenigen diesem seltenen und geheimnisvollen Künstler gezollt wurde, Guys den Kritiker bat, über seine Werke zu schreiben, ohne seinen Namen zu nennen. Es geschah so, wie er es wünschte: Baudelaire nahm seine Kunst zum Gegenstand jener prachtvollen Träumerei mit wachen Augen, die er über das moderne Leben und dessen Maler schrieb. Er nannte ihn darin kurzweg G. und ließ ihn somit auch weiter maskiert durch das Gewoge der Menge, durch das Zickzack des Lebens gehen.

Nadar erzählt uns über seine Herkunft: er stammt aus einer südfranzösischen Familie und erblickt zufällig in Vlissingen das Licht der Welt. Sein erstes Auftreten im Leben spielt sich in Griechenland ab, wo er mit Lord Byron an dem Feldzuge teilnimmt. Er war achtzehn Jahre alt. Es ist nichts seltenes und es ist auch gut, daß ein Enthusiast, ein feuriger Tatenmensch am Lebensanfang solcher Beobachter steht, die von den Leuten als ironisch und grausam bezeichnet werden, während sie doch in Wahrheit Enttäuschte sind. Bei seiner Rückkehr aus Griechenland glaubt er sein stolzes Abenteurerleben fortsetzen zu können, indem er in das Heer der Legitimisten eintritt. Er wird Dragoner; mit Leib und Seele bei seinem Beruf, wird er ein ausgezeichneter und passionierter Reiter, bald aber wird er des Dienstes überdrüssig und tritt mit dem Rang eines Unteroffiziers aus dem Heere aus. Er unternimmt nun Reisen nach England, Italien, Spanien, in den Orient und hält sich länger in Neapel, Konstantinopel, hauptsächlich aber in London auf. Denn er fühlt sich von dem englischen Leben, das zugleich frei und fest geregelt ist, besonders angezogen. Er ist einer der Gründer der Illustrated London News und des Punch. Als Korrespondent der Illustrated geht er im Jahre 1855 nach der Krim, ist bei der Schlacht von Inkermann, von Balaklana, bei allen Unternehmungen der verbündeten Armeen zugegen, immer in den vordersten Reihen — das sind Nadars Worte — mit einer eisigen Gleichgültigkeit gegen die Gefahr, die ebenso seiner Natur wie dem Wesen eines Dandy entsprach, das damals für ihn charakterisch war.





CONSTANTIN GUYS, MÄDCHEN IN WEISS

Etwa in seinem sechzigsten Lebensjahr siedelte sich Guys einigermaßen fest in Paris an. Er bewohnte ein Zimmer im höchsten Stockwerk eines Hauses in der rue de Provence und lebte von einem kleinen Jahrgeld, das ihm sein Vetter Barthélemy, ein Volksvertreter aus dem Jahre 1848, ausgesetzt hatte. Er schlief während des Tages, stand abends auf, lief durch die Stadt, kam nach Haus und zeichnete.

So sehen wir Guys — sagt Baudelaire in Übereinstimmung mit Nadar — zu einer Zeit, wo andere schlafen, über seinen Tisch gebeugt sitzen, denselben scharfen Blick auf das Papier geheftet, den er vorher auf die Dinge richtete; er hantiert heftig mit Bleistift, Feder oder Pinsel, spritzt das Wasser aus dem Glase bis zur Decke, wischt die Feder am Hemde ab, arbeitet abgehetzt heftig, fieberhaft, als ob er fürchtete, daß die Bilder ihm davonlaufen könnten, sich selbst scheltend und immer wieder aufrüttelnd. Und die Dinge erstehen neu auf dem Papier, seltsam und schöner und bezaubernder, weil sie einer begeisterten Seele, wie sie dem Schöpfer eigen ist, entsprossen.

Neben Baudelaire interessierten sich noch andere Schriftsteller und Künstler für Guys, die ihn einfach bewunderten oder die versuchten, sich mit seinem Werk vertrauter zu machen. Eugène Delacroix sagte bei einem Besuche Nadars in seinem Atelier rue Notre Dame de Lorette, als sie über Guys sprachen: Nadar, wollen Sie sich aus diesem Karton zwei Zeichnungen aussuchen als Tausch für die mit dem „abgerissenem Kopf"? Und Nadar nennt außerdem Théophile Gautier, Paul de Saint Victor, Préault, Célestin Nanteuil, Charles Asselineau, Félicien Rops, die beiden Goncourts, Edouard Manet, Philippe Burty, Champfleury.

Der Lebensabend von Constantin Guys war durch Armut getrübt. Er ertrug sie mit stoischer Ruhe und ließ niemanden merken, was er litt. Und doch zeigte sich auch ihm — sagt Nadar — in diesen düsteren Tagen ein Schimmer von Glück und es ist ein süßer Trost, daran zu denken. An einem Abend, an dem er seinen Gefühlen freieren Lauf ließ, als es sonst seine Art war, öffnete er einem von uns sein Herz, der selbst viel zu arm war, als daß Guys von ihm die Verwirklichung seines Traumes erwarten durfte. Da kam es heraus, daß er an einem Wunsch krankte, an einem unendlich lange, ja vielleicht sein ganzes Leben hindurch gehegten Wunsche, an einem Durst, der brennender wurde, je näher der Tod kam und der schließlich fast nicht mehr zu ertragen war. — Bosheit der Dinge, Widerspruch des Schicksals! Er, dessen Fuß so oft den Orient und Okzident in allen Richtungen durchstreift hatte, er hatte niemals Vlissingen wiedergesehen, das Vlissingen, in dem seine Wiege stand, das Vlissingen, das ihn weit gebieterischer rief, das ihm weit notwendiger war, als jenem anderen Alten sein Carcassonne! Und er würde sterben, er **wird** sterben, ohne Vlissingen wiedergesehen zu haben! — Zwei Tage später hielt Guys sein Reisegeld für Vlissingen in Händen, und in diesem Augenblick geschah das Unglaubliche, Niedagewesene: zwei dicke Tränen rollten über den Marmor seiner alten Wangen! So war ihm wenigstens diese schöne Woche vergönnt!

Im Jahre 1885 — Guys war dreiundachtzig Jahre alt, — setzte ein Unfall seiner unermüdlichen Pilgerfahrt durch die Menge ein Ziel. Auch hier müssen wir Nadar, der so gut erzählt, wiederum das Wort lassen:

Am Fastnachtsdienstag, wo er, wie an jedem Dienstage, der Tischgast des letzten Freundes war, den ihm die Jahre gelassen hatten, ließ er es nicht zu, daß man ihn wie sonst bis an seine Haustür begleitete, da er sich nicht entschließen konnte, an einem solchen Festtage zu so früher Stunde nach Hause zu gehen, denn an einem solchen Abend wollte er noch „sehen"! Die Straßen, in denen eine Menschenmenge auf und ab wogte, flammten und blendeten die Augen — beim Übergang der rue du Havre wurde Guys von einer Droschke überfahren und erlitt einen doppelten Beinbruch.

Er wurde in das Hospital Dubois gebracht — das Haus, das uns schon so viele genommen hat — — — Bei seiner Ankunft schüttelte Doktor Sée bedenklich den Kopf; ein doppelter Bruch mit Komplikationen — zu achtzig Jahren! — Der Arzt kannte Guys nicht: das Bein heilte wieder zusammen. Es bedurfte einer langen Zeit, aber dieser ewige Peripatetiker hätte noch den Gebrauch seiner Beine wiedererlangen können — wenn man daran hätte glauben können — wenn vor allem die Sorgfalt einer liebevollen Verwandtschaft, eine opferbereite Zärtlichkeit über dem Verletzten gewacht hätte, eine Zärtlichkeit, die niemals nach-





CONSTANTIN GUYS, MÄDCHEN. ZEICHNUNG

läßt, die jeden Wunsch erspäht, die liebevoll versteht und den gesunkenen Mut anspornt.

Aber Guys hatte niemanden. Der alte Vetter Barthélemy war tot, und seine Nachkommen, die fern von Paris lebten, begnügten sich damit, dem greisen Vetter in aller Korrektheit das Jahrgeld auszuzahlen, eine Ehrenpflicht, der sich eine Familie, die etwas auf sich hält, nicht entziehen würde.

Von den drei Freunden, die ihm geblieben waren, war der Marquis d'Etampes als erster gestorben, Herr Coulmann war ihm bald gefolgt und der dritte (hier ist Nadar selbst gemeint) mußte plötzlich Paris verlassen, um eine andere Pflicht zu erfüllen, die ihn ganz in Anspruch nahm.

Außerdem besuchten ihn in pietätvoller Regelmäßigkeit zwei Witwen, um das Wort wahr zu machen, daß an jedem Schmerzenslager eine Frau zu finden sei. Aber sieben Jahre sind eine lange Zeit. Neue Anforderungen dringlicherer Natur stellen sich ein, so daß sie die früheren frommen Pflichten verdrängen. Denn auch der geweihteste Rosenkranz wird schließlich einmal abgebetet. Es kam der Tag, wo auch diese beiden letzten Besucherinnen ausblieben . . .

Gleich zu Anfang hatte die Witwe des Gründers der Illustrated London News, die honorable Mrs. Ingrakam, dem Schwerverletzten, in dankbarer Erinnerung an die Dienste, die er ihrem Gatten geleistet hatte, eine unbegrenzte Gastfreundschaft in

einer ihrer Cottages zur Verfügung gestellt. Wie oft mag es der arme Guys bereut haben, daß sein Wunsch in Frankreich zu sterben, ihn dazu veranlaßt hatte, das Anerbieten zurückzuweisen.

Ein zweiter, bescheidenerer Vorschlag, der Guys willkommen war, wurde von anderer Seite abgelehnt.

Die Folge dieser beiden Ablehnungen war, daß — ein fast unerträglicher Gedanke — während voller sieben Jahre ein edler, im höchsten Sinne geselliger Mensch von überragendem Geist und starker Seele, daß ein Lebender, bis zu seinem letztem Atemzuge, dazu verdammt war, bewegungslos und allein zu sein, grenzenlos allein, in dem Bette eines Krankenhauses eingekerkert wie in einem vorzeitigen Sarge, aus der Geistesgemeinschaft ausgestoßen, abgesondert von jedem Verkehr, von jeder menschlichen Beziehung abgeschnitten, seine Krankenpflegerin ausgenommen, immer auf das wartend, was nie mehr kam — bis zur letzten Sekunde aller Tage, aller Nächte, aller Minuten dieser fürchterlichen Jahre! — Und wäre es auch nur die Gemeinsamkeit des Erlebens in den Krankensälen gewesen — auch sie hätte den Todeskampf dieses Lebendigbegrabenen weniger grausam gestaltet.

Nadar zeigte das Ableben dieses Vereinsamten an und lud diejenigen, die sich seiner erinnerten, zu der Leichenfeier mit folgenden Worten ein:

Endlich! mit demselben in pace, mit dem man ihn vor sieben Jahren, die Füße voraus, hineintrug, wird man ihn heute Morgen, die Füße voraus, hinaustragen —

In unsagbarer Traurigkeit schaue ich mich um, ob es noch Einen gibt — einen Einzigen — der sich seiner erinnert und gewillt ist dem Maler des modernen Lebens das letzte Geleit zu geben.



CONSTANTIN GUYS, GRUPPE MIT SELBSTBILDNIS



VOM KUNSTGEWERBE ZUR KUNST

DER AUFSTIEG EINER BIBLIOTHEK

VON

PETER JESSEN

Die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin heißt seit kurzem Staatliche Kunstbibliothek. Den neuen Namen hat sie im Laufe von fast sechzig Jahren durch stetig sich weitende Arbeit verdient. Ihre Entwicklung spiegelt die entscheidenden Stufen der deutschen Kunstpflege.

Als Teil des „Deutschen Gewerbe-Museums" ist sie 1867 durch tatkräftige Freunde des Handwerks und der Industrie ins Leben gerufen worden. Sie war bestimmt ins Weite zu wirken, vornehmlich auf die Schaffenden, so wie ihre damals vorbildlichen Vorgängerinnen in London und Wien, und wie die ringsum in Deutschland aufsprießenden Schwesterbetriebe.

Dahin gab es zwei Wege. Man konnte die Ansprüche des Tages voranstellen, den Begehr nach handlichen Zierformen, pausbaren Vorlagen, marktgängigen Mustern. Manche Anstalten haben diesen Lockungen nachgegeben und spüren noch heute die Nachwehen. In Berlin ist die junge Bibliothek vor solcher Irrung bewahrt worden. Die ersten Leiter des Museums fühlten, daß das werdende Kunstgewerbe einer dauerhafteren Grundlage bedürfe. Es war Julius Lessing, der mit beträchtlichem Aufwand einen gediegenen Bestand des Besten beschaffte, was daheim und draußen über das Ganze und die Einzelgebiete der Werkkunst samt der Architektur veröffentlicht war, vom Altertum bis zur Neuzeit, aus Abendland und Orient. Auch für die wichtige Sammlung von Einzelblättern nicht flüchtige Motivskizzen, sondern verläßliche Photographien. Das alles so, daß es dem Handwerker und dem Künstler so gut wie dem Kunstfreunde und dem Forscher Genüge tun konnte. Ein Berliner Gelehrter hat erst jüngst dankbar bekundet, daß er schon als Schüler hier sich in die monumentale Literatur seines Arbeitsgebietes habe einführen können.

Zugleich drang mit klugem Geschmack der Direktor der Unterrichtsanstalt, Ernst Ewald, darauf, daß man aus der Gegenwart nicht die Flut der Eintagsgebilde festhalte, sondern nur das wenige, was einige Dauer verhieß. So darf sich die Bibliothek nicht nur dessen rühmen, was sie besitzt, sondern auch dessen, was man ihr fern gehalten hat. Als sie 1881 in den Neubau des Museums einzog, stand sie unter ihresgleichen in Deutschland zweifellos voran.

Schon war ihr der Zug zur Qualität eigen. Man blieb ihm treu auch, als mit den achtziger Jahren die übereifrige Kunstindustrie im Wettbewerb mit Paris laut und lauter nach Mustern des Barock und Rokoko verlangte. Statt sich mit oberflächlichen Nachbildungen zu begnügen, stieg man zu den Quellen. Der preußische Staat erwarb für die Bibliothek die kostbare Sammlung des Architekten Destailleur, Ornamentstiche und Handzeichnungen alter Meister. Der Grundstock ward ergänzt durch einschlägige Bestände aus dem Kgl. Kupferstichkabinett; er konnte dank ergiebiger Mittel und auf zahlreichen Reisen im Laufe der Jahre zur vollständigsten Ornamentstichsammlung der Welt ausgebaut werden. Nebst dem Kunstgewerbe umfaßt sie auch die Baukunst und hat dadurch früh die Architektenwelt Berlins der Bibliothek gewonnen.

Die neunziger Jahre führten neue Aufgaben der Kunstpflege herauf. Alfred Lichtwark, der die Bibliothek kurze Zeit geleitet hat, ehe er 1886 sein Werk in Hamburg begann, hatte gezeigt, wie auch die freie Kunst sich planmäßig fördern lasse und die Schule in ihren Dienst nehmen könne: ein neues, fruchtbares Feld für eine auf öffentliches Wirken gestellte Bibliothek! Gleichzeitig ward es offensichtlich, daß das deutsche Kunstgewerbe auf üble Abwege geraten war und nur der Anschluß an die Gesamtkunst es retten könne. Wir wurden des Virtuosenbetriebes und der Inzucht satt. Wir erfuhren, wie in England echte Handwerkskünstler der Werkkunst einen festen Boden gesichert hatten. Auch bei uns standen frische Kräfte schaffenslustig vor der Tür.

Pflichtgemäß haben die Bibliothek und ihre Beamten sich zu Anwälten dieser neuen Möglichkeiten gemacht. Was sich aus England lernen ließ, ward durch Ankäufe, Ausstellungen, Vorträge

gesichert. Vor allem galt es, die Führer der deutschen Kunst, die berufenen Wegweiser auch zum Dekorativen, dem Kunstgewerbe nahe zu bringen. Es ward eine Sammlung angewandter und anregender Graphik begründet, vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Tage, aus Deutschland und dem Auslande, von Menzel und Ludwig Richter bis zu den jeweils Jüngsten, zum guten Teil durch Gaben der Künstler selbst; wie eine wehmütige Anerkennung solcher Absichten hat auch der Nachlaß der so früh vollendeten Meister Otto Eckmann und Joseph Olbrich hier eine Stätte gefunden.

Das neue Wollen hat vor allem in der Buchkunst Ausdruck gewonnen. Es lag der Bibliothek nahe, gerade hier sammelnd und persönlich fördernd einzugreifen. Es entstand eine ergiebige Sammlung alter und heutiger Druckproben. Aus der Fülle gepflegter Bücher der Gegenwart konnte wenigstens eine ansehnliche Auswahl des Besten vereinigt werden. Vor allem griff mit Hilfe der Fachleute der Staat zu, als im Jahre 1904 durch den frühen Tod des Architekten Hans Grisebach dessen meisterlich gewählte Bibliothek alter Drucke frei wurde, zweitausend vornehmste Vorbilder vom Mittelalter bis in das achtzehnte Jahrhundert. Von da ab sahen die buchgewerblichen Kreise Berlins hier die Beratungsstelle für alle Probleme der Form; ein großer Bestand an Buntpapieren, eine Lehrsammlung über die Verfahren des Bilddrucks, eine Auswahl künstlerischer Photographien aus Deutschland und dem Ausland sind ergänzend hinzugetreten.

Je weiter auf solchen Wegen die Bibliothek ihre Kreise zog, um so mutiger durfte sie mit Hilfe opferwilliger Freunde sich an neue Sammelgebiete wagen, für die ihre eigenen Mittel nicht ausgereicht hätten. So ist eine der meistbegehrten Gruppen entstanden, ein Höhepunkt angewandter Graphik, die Auswahl japanischer Farbenholzschnitte, an Umfang freilich nicht vergleichbar den beneidenswerten Schätzen der amerikanischen Museen, an Qualität aber nach verläßlichem Urteil dem sonstigen öffentlichen Besitze in Europa nicht unebenbürtig. Hier haben der Krieg und seine Folgen ein schmerzliches Halt geboten.

Besitz verpflichtet. Das hat die Bibliothek doppelt beherzigt, seit ihr dank der großzügigen Stiftung des Freiherrn von Lipperheide dessen einzigartige Kostümbibliothek angegliedert worden ist, zwölftausend Bände und dreißigtausend Einzelblätter über Trachten und Moden. Ihr wurde in dem geräumigen Flügel des Erweiterungsbaues, den die Bibliothek seit bald zwanzig Jahren einnimmt und weiter einnehmen wird, der stattlichste Saal eingeräumt, geschmückt mit vierhundert alten Bildnissen, der stimmungsvollste Bibliotheksraum Berlins. Sie steht in erfreulichem Wechselverkehr mit der tätigen Modenindustrie und hat der Kunstpflege ein lange vernachlässigtes, aussichtsreiches Arbeitsgebiet erschlossen.

So hat sich planvoll der Ring der graphischen Sachgebiete gerundet. Noch fehlte eine Abteilung für Wappenkunst und Wappenkunde. Es gelang, einem der reichsten Bestände dieses oft begehrten Formen- und Wissenszweiges, der rühmlich bekannten Bibliothek des Vereins Herold, Unterkunft im Bibliotheksgebäude zu schaffen und sie zu ersprießlichem Arbeitsaustausch heranzuziehen, der sich noch inniger wird gestalten lassen.

Nun stand die Bibliothek vor einem entscheidenden Entschluß. Schritt für Schritt hatte sie, fast ohne es zu wollen, sich ausgeweitet zu dem, wonach die Zeit drängte, zu einer Pflegestätte der gesamten Kunstliteratur, soweit sie für die künstlerische Bildung und die Kunstförderung vonnöten ist. Der Organismus, in dem sie sich entfaltet hatte, löste sich auf; die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums ward zum Schloßmuseum umgestaltet, die Unterrichtsanstalt der Hochschule für die bildenden Künste verbunden. Jetzt war es geboten, den erweiterten Zielen auch den Namen anzupassen.

Die „Staatliche Kunstbibliothek" wird den Zusatz führen: „vormals Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums". Mit Recht, denn sie wird nach wie vor das Kunstgewerbe nicht nur fördernd, sondern auch wissenschaftlich vollständig zu pflegen haben. Auf den übrigen Gebieten der Kunstwissenschaft wird sie den Forscher bei Einzelstudien auch an andere Stellen verweisen müssen; sie hofft, ihm dies mit der Zeit durch einen Gesamtnachweis des in Berlin Zugänglichen zu erleichtern. Sie verbleibt im Rahmen der Staatlichen Kunstmuseen; das ist ihr eine Gewähr für die künftigen Wege und Ziele.

Vor allem wird sie sich den weiten Ausblick wahren. Es ist früh ihr Stolz gewesen, neben allem Deut-



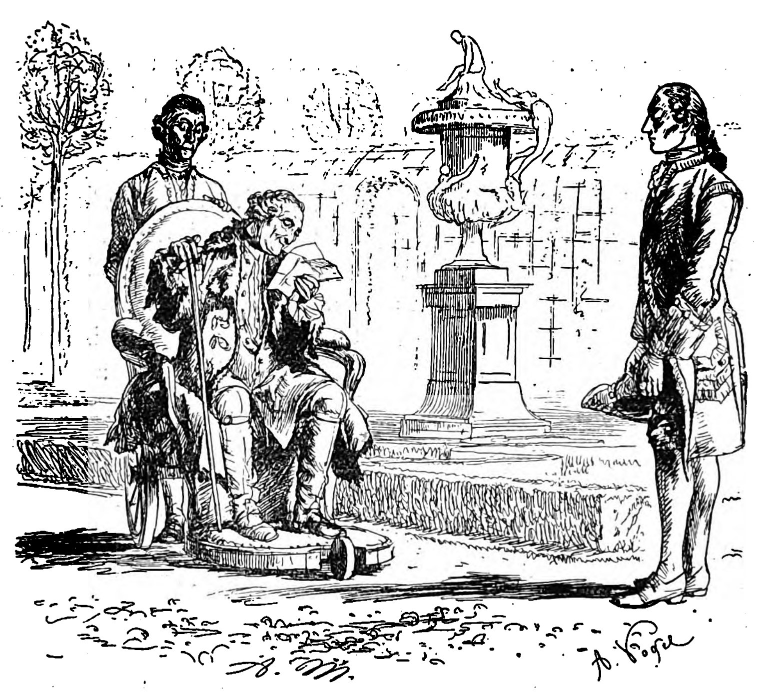
schen auch die großen Werte der Fremde hereinzuholen. Ihr Ideal ist, aus allen Ländern das Beste der Kunstliteratur so reichhaltig zu besitzen, wie es sich sonst nur in dem Lande selbst vereint findet. Das ist trotz aller Zeitnöte mit Hilfe treuer Freunde beispielsweise für die nordischen Länder nahezu gelungen. Es ist Bibliothekarspflicht, dafür zu sorgen, daß die Sprache nirgends ein Hindernis sei: die Bibliothek hat auch vor der bedeutenden Kunstliteratur Rußlands nicht Halt zu machen brauchen. Möchten die gesegneten Zeiten wiederkehren, in denen der Leiter der Anstalt in ihrem Dienste seine Anschauungen und Kenntnisse bis nach Amerika und Ostasien hinaus bereichern durfte.

Das war im Jahre 1913, in demselben Höchstjahre, in dem der Lesesaal von 96000 Besuchern benutzt worden ist, genau so vielen, wie die vier nächstgroßen Kunstbibliotheken, in Paris, London, New York und Wien, im gleichen Jahre zusammen aufwiesen. Es war in der Welt die meistbenutzte Bibliothek irgend eines Spezialfaches. Die Einbuße der Kriegszeiten ist 1923 mit 91000 Besuchern nahezu wett gemacht. Es hat sich gelohnt, den Lesesaal alle Wochentage zwölf Stunden lang für jedermann ohne jede Förmlichkeit offen zu halten und den Betrieb wie die Kataloge mit gleicher Liebe auf die literarisch Unerfahrenen wie auf die Gelehrten einzustellen. Das kostbarste Gut einer Bibliothek ist die Zeit ihrer Leser.

Nun gilt es, dem neuen Namen und den neuen Zielen neuen Anhang zu gewinnen, Benutzer und Helfer, wie sie sich in den Zeiten der Not im „Freundeskreise“ der Bibliothek, fast siebenhundert an der Zahl, zusammengefunden haben. Wenn auf dem erweiterten Arbeitsgebiete, wie bisher, Altes und Neues, Fertiges und Werdendes, Deutsches und Fremdes, freies und angewandtes Schaffen zu Nutz aller Beteiligten in Hut und Pflege genommen wird, dürfen wir über alle Hemmnisse der Gegenwart hinaus auf weiteren, frohen Aufstieg hoffen.

Nachschrift der Redaktion

Es ziemt sich, diesen Ausführungen Peter Jessens noch einige Worte hinzuzufügen, die auf seine persönlichen Verdienste weisen. Jessen hat, als Nachfolger Alfred Lichtwarks, die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums seit dem Jahre 1886 geleitet. Also achtunddreißig Jahre. Er kam aus Hamburg und betont selbst, daß er das Entscheidende seinem Vater verdankt, dem Schöpfer des damals zeitgemäßen Typus der Gewerbeschule in Hamburg, ferner Justus Brinckmann und seinen Sonntagsvorträgen, und endlich dem Genossen und Studienfreund Lichtwark. Jessen hat seine Berliner Bibliothek zur lebendigsten und besuchtesten Kunstbibliothek Berlins, Deutschlands, man darf sagen Europas zu machen verstanden. Er hat sie popularisiert, ohne das Niveau zu senken. Nirgends konnte man so gut arbeiten, gab es so wenig Formalitäten, fand man so schnell was man brauchte. Der, der dieses schreibt, hat mit Nutzen die Bibliothek benutzt, als er noch ein junger Handwerker und Kunsthandwerker war, er hat sie als werdender Schriftsteller fleißig besucht, und er kann sie noch heute nicht entbehren. Jessen hat es, mit Hilfe eines Stabes von ausgezeichneten und treuen Mitarbeitern, verstanden, seine Bibliothek zu einem sehr lebendigen Mittelpunkt vieler Interessen zu machen. Er selbst ist aus dem produktiven deutschen Kunstleben der letzten Jahrzehnte nicht wegzudenken. Seine Gestalt war überall sichtbar, und überall war in ihrem Gefolge Anregung, Interesse, Optimismus und Leben. Es wird den Besuchern der Bibliothek eine eigene Empfindung sein, wenn sie die schmale, leicht nach vorn geneigte Gestalt nicht mehr durch den Leseraum rasch dahingehen sehen. Er übergibt seinem Nachfolger, Curt Glaser, ein reiches und schönes Erbe, und er darf beim Abschied von seinen geliebten Räumen sagen: das meiste ist mein persönliches Werk. Alle Deutschen, nicht nur die Kunstgewerbevereine, Handwerker, Kunstindustriellen und Fachgenossen, sind Peter Jessen Dank schuldig. Von unserer Seite sei er abgestattet in der Hoffnung, daß wir uns nun des Schriftstellers, Redners und selbstlosen Förderers alles dessen, was in Kunst und Gewerbe Förderung verdient, nach der Entlastung von Amtsgeschäften, um so reiner erfreuen können.



ADOLF MENZEL, MYLORD KEITH EMPFÄNGT EINE EINLADUNG DES KÖNIGS. D. 1223. HOLZSCHNITT
ZU DEM AUFSATZ VON JULIUS AUFSEESSER



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im Euphorion-Verlag waren wesentliche Teile des graphischen Werkes von Toulouse-Lautrec ausgestellt. Fast alles ist Gebrauchsgraphik; und doch wirkt alles noch so frisch, als sei es gestern entstanden. Diese Ausstellung war lehrreich und nützlich. Endlich wurde wieder einmal ein Maßstab gegeben. Lautrec ist ganz hohes Niveau. In Frankreich möchte man ihn neuerdings über Degas stellen. Man mag darüber denken wie man will, jedenfalls spricht es stark für Lautrec, daß die These auftauchen konnte. Was ist von den Genossen Lautrecs: Steinlen, Forain, Chéret u. a. geblieben? Fast nichts ist geblieben. Von Lautrec ist alles geblieben, obwohl er seine Kunst in den Dienst vergänglicher Zwecke stellte. Seine Graphik wird nach hundert Jahren betrachtet werden, wie wir heute die Graphik alter Meister betrachten. Er hat alles mit Geist durchdrungen, seine Form ist bis zum letzten Geist. Das Ernste und das Lächerliche, das Pathetische und das Groteske verschmelzen ihm zu etwas Neuem, das alles in einem ist. Er hat nicht gespottet, er hat so gesehen, er mußte so sehen, er hatte keine Wahl. Darum hat seine Graphik den Schicksalszug. Sein Nihilismus war im höchsten Maße schöpferisch.

Im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) waren Radierungen zum „Krieg" von Dix ausgestellt, wovon die Buchausgabe soeben im Verlag Karl Nierendorf erschienen ist. Es geht viel Grausiges auf den Blättern vor; doch wirken sie nicht. Das Thema allein macht nicht den Goya und nicht den — George Grosz. Interessant war daneben ein Zyklus von farbigen Lithographien James Ensors, Szenen aus dem Leben Christi: Ensor ist echt, er hat erlebt, was er schildert, selbst das Unsinnliche und er hat eine eigene Form dafür gefunden; wenn auch eine etwas dünne und damenhafte. Es gibt junge Künstler, die in Ensor ein Vorbild sehen; uns erscheint er, bei allen seinen Vorzügen, etwas veraltert in seiner Romantik. Er wirkt schon geschichtlich. —

In der Galerie Matthiesen wurde ein „Selbstbildnis mit steifem Hut" von Marées gezeigt. Das Bild war lange verschollen und ist von Meier-Graefe in Florenz im Besitz Adolf Hildebrands aufgefunden worden; es ist von dem Museum in Basel erworben worden. K. Sch.

ZÜRICH

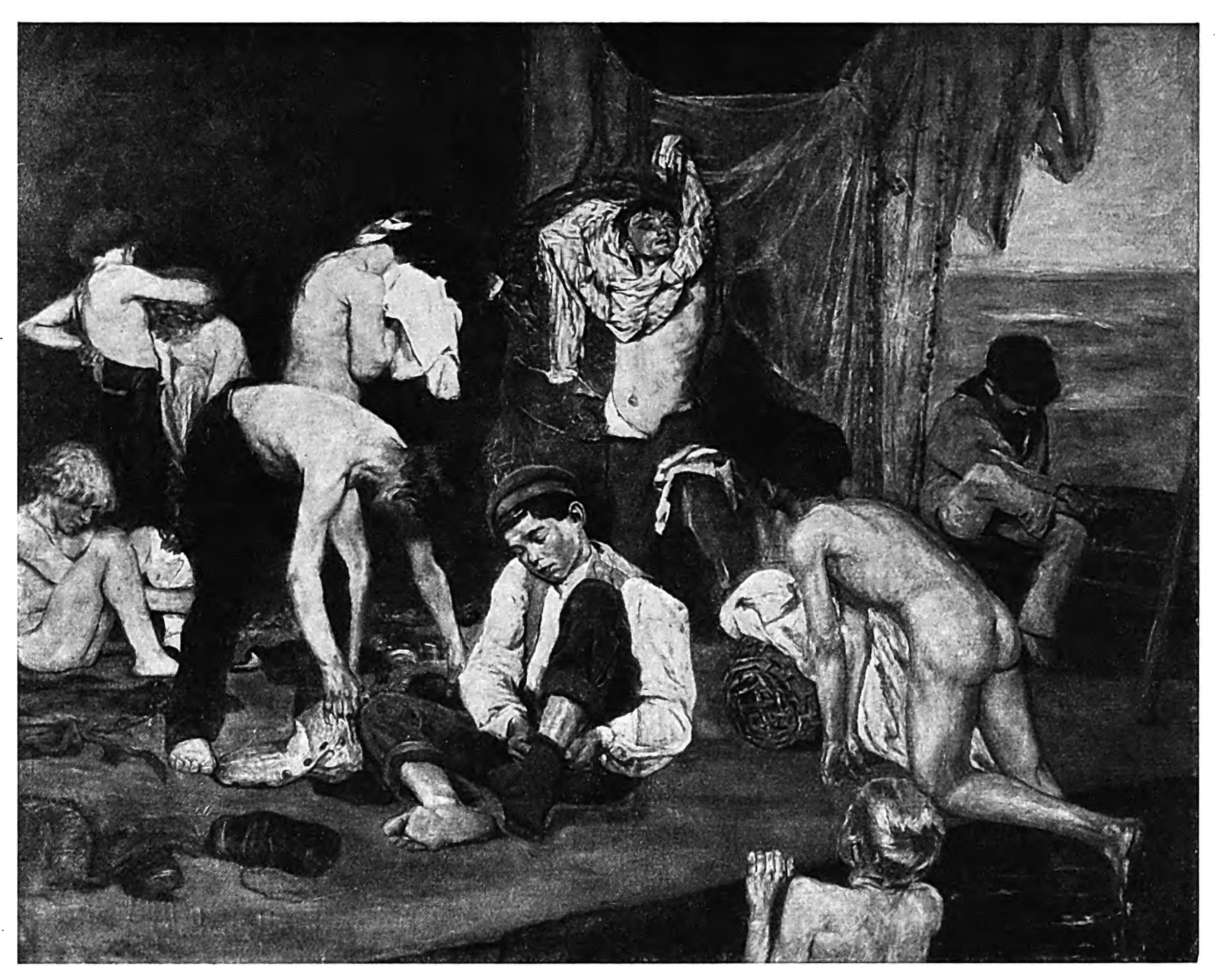
Im Kunstsalon Wolfsberg wurde eine Ausstellung holländischer Kunst eröffnet. Etwa hundert Künstler mit insgesamt siebenhundert Werken, graphische Blätter, Zeichnungen und Aquarelle, vermitteln einen umfassenden Überblick holländischen Kunstschaffens während den letzten dreißig Jahren. Mit Josef Israëls beginnt zeitlich die Ausstellung, um in den jüngsten Äußerungen, speziell der Holzschnittechnik, auszuklingen.

Der Beteiligung verschiedener holländischer Künstlervereinigungen ist es zu verdanken, daß die Ausstellung in diesem Umfange gezeigt werden konnte.

MANNHEIM

In der städtischen Kunsthalle wurde Ende September eine Ausstellung von Arbeiten Karl Haiders eröffnet. Wir kommen auf diese schöne Veranstaltung noch ausführlich zurück.





MAX LIEBERMANN, DAS SCHWIMMBAD. 1875—1877

EIN FRÜHWERK MAX LIEBERMANNS

Vor einigen Monaten ist ein Jugendwerk Liebermanns großen Formats, das längst verloren schien, aufgetaucht. Erich Hancke hat in seiner Liebermann-Biographie darüber schon berichtet. Er schreibt das Folgende:

„Während er in der See badete (1875) kam Liebermann auf den Gedanken, ein Bild mit badenden Jungen zu malen. Er begann Bewegungsmotive zu skizzieren, eine endgültige Komposition formte sich aber erst später im Atelier ... In Paris machte er sich zunächst daran, seine badenden Jungen zu komponieren und auf einer Riesenleinwand, der größten, die er je unternommen, anzulegen. Es war das in den anderthalb Jahren seit seiner Ankunft in Paris das fünfte große Bild, das er anfing, und nur eines war bis dahin fertig geworden. Gegen Ende des Jahres aber zog er in ein neuerbautes Atelier am Boulevard de Clichy. Beim Umzug wurde die Leinwand zusammengerollt und vorerst nicht wieder aufgespannt, denn in Hinblick auf den herannahenden Salon hielt Liebermann es für aussichtsvoller, an den „Arbeitern im Rübenfeld" zu malen ... In dem letzten Jahre, das er in Paris verbrachte (1877—78), wollte Liebermann noch einmal einen großen Effort versuchen, indem er das riesige Bild mit den badenden Jungen vollendete. Er brachte es zustande, aber auch diesem Bild ging es nicht besser als den meisten der in Paris unternommenen großen Arbeiten. Es in den Salon zu schicken, dazu fehlte ihm der Mut, er stellte es im Frühjahr 1878 in Amsterdam aus. Dann lag es jahrelang zusammengerollt in seinem Atelier, bis es zerschnitten wurde und schließlich, wahrscheinlich bei dem Umzug nach dem Pariser Platz, verloren ging."







DANIEL CHODOWIECKI, BILDNISZEICHNUNG
AUS DER „SAMMLUNG EINES SÜDDEUTSCHEN KUNSTFREUNDES“
VERSTEIGERUNG BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN

Das Bild ist jetzt auf Wegen, die nicht mehr zu erforschen sind, in die Hände des Malers Ernst Fischer geraten, der es wieder zusammengesetzt und verständnisvoll restauriert hat. Liebermann hat dann einige Stellen, die zu sehr gelitten hatten, übermalt. Von ihm bearbeitet ist vor allem rechts oben der Ausblick auf Himmel und Meer. Das wiedergefundene Frühwerk, in dem man später benutzte höchst lebendige Gestalten neben mehr akademischen Körpern bemerkt, ist jetzt im Kronprinzenpalais ausgestellt. — Ein anderes frühes Bild Liebermanns, die „Spielenden Kinder“, das in der Ausstellung des „Potsdamer Kunstsommers“ zu sehen war, ist von der Dresdener Gemäldegalerie erworben worden.

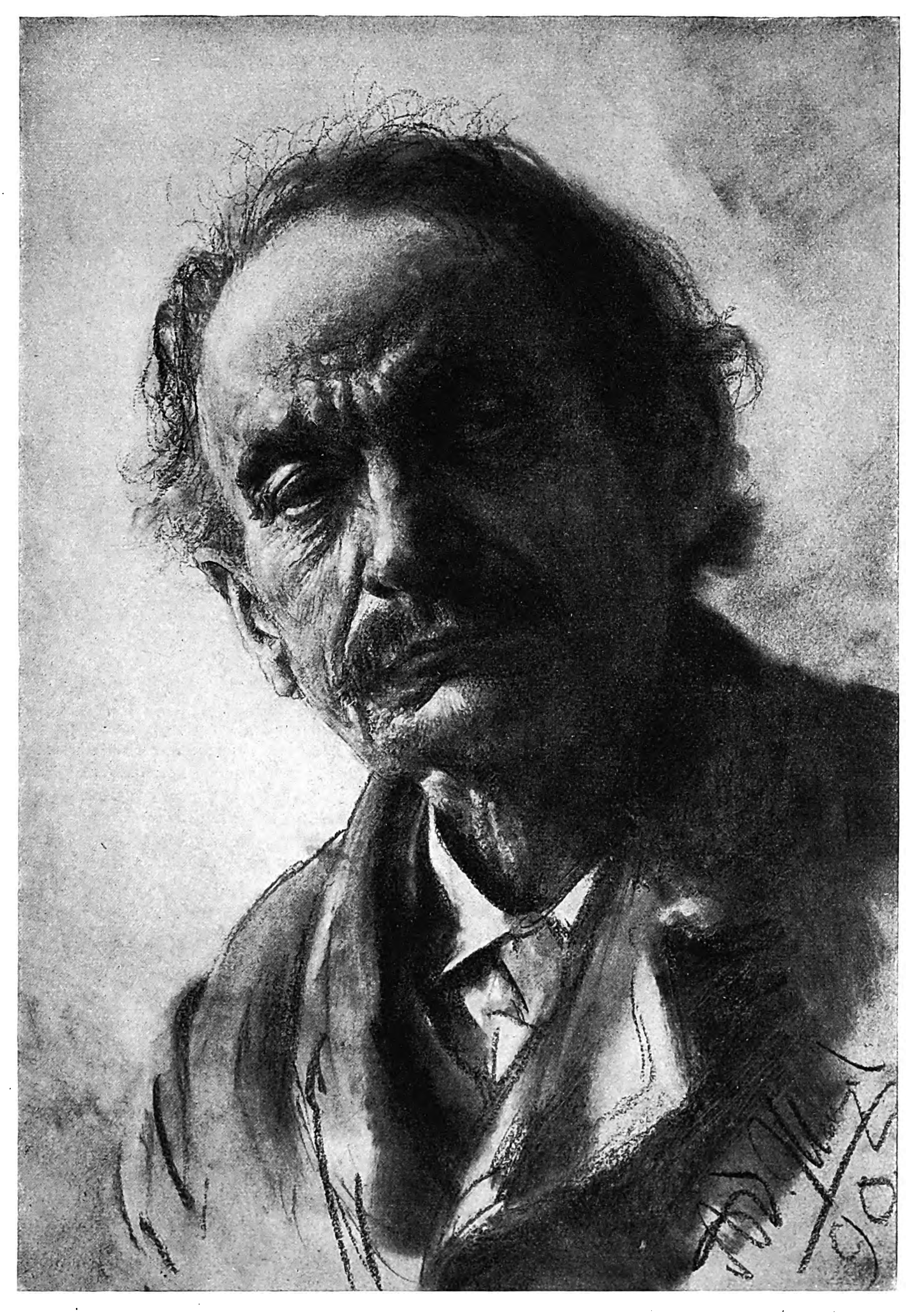
CHRONIK

Am Louvre ist L. Demonts unter Ernennung zum Ehrenkonservator aus seinem Amte geschieden. Als Gehilfe des Leiters der Bildergalerie stand der noch junge Gelehrte der hervorragenden graphischen Sammlung des Louvre vor und mancher Deutsche hat sich seiner liebenswürdigen Bereitwilligkeit bei der Benutzung der nicht öffentlich zugänglichen Sammlung erfreut. Demonts gehörte auch zu den wenigen Franzosen, die sich mit deutscher Kunst befaßt haben, und es dürfte kaum einen zweiten Franzosen geben, der über altdeutsche Zeichnungen so feinsinnig und enthusiastisch geschrieben hat. Wenn man aus Würdigungen deutscher gelehrter Arbeit, die gelegentlich von ihm in Kunstzeitschriften zu lesen waren, schließen darf, war er bemüht, ein besseres Verständnis derselben anzubahnen, — eine heroische Aufgabe, wie es scheint, für einen französischen Gelehrten.

Der englische Kunstkritiker Sir Claude Philipps ist gestorben. Philipps, der als Mitarbeiter zahlreicher Tageszeitungen und Kunstblätter auf die öffentliche Meinung Englands ziemlich einflußreich gewirkt hat, war auch anderthalb Jahrzehnt Leiter der Wallace Collection.

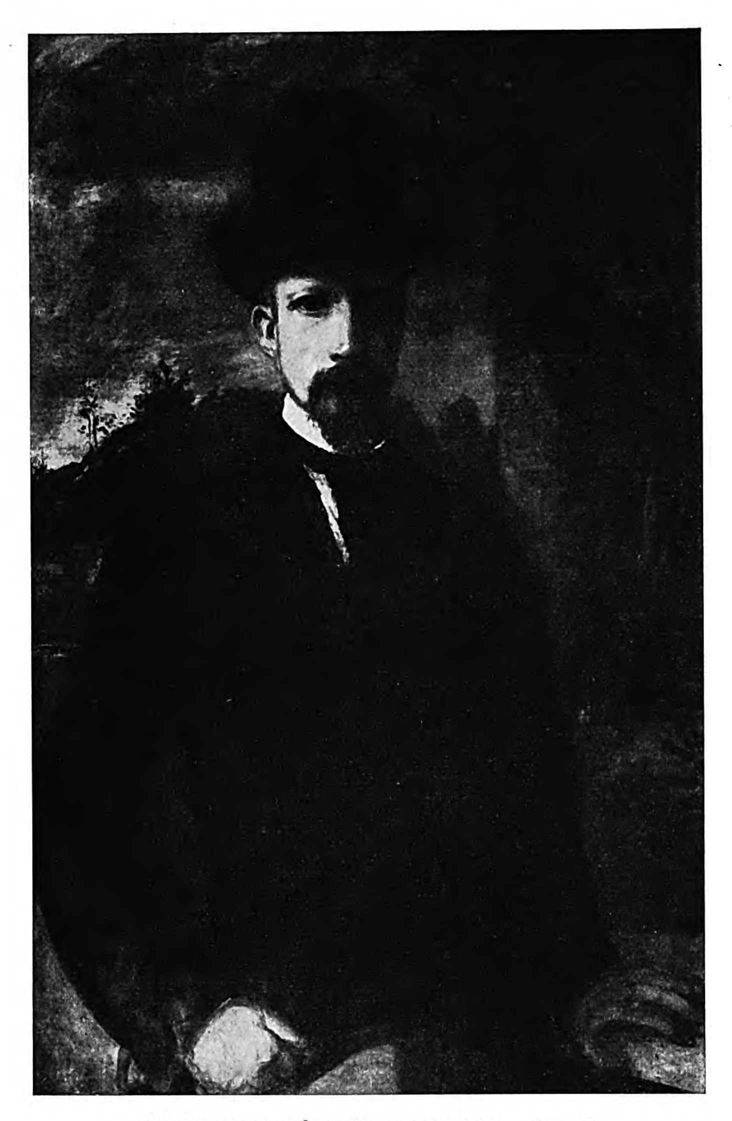
Pierpont Morgan hat die von seinem Vater zusammengebrachte Bibliothek illuminierter Handschriften und seltener Drucke der Stadt New York geschenkt. Sie bleibt in ihren





ADOLF MENZEL, BILDNISZEICHNUNG. KREIDE

AUS DER „SAMMLUNG EINES SÜDDEUTSCHEN KUNSTFREUNDES“. VERSTEIGERUNG BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN



HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS. UM 1874
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN
ERWORBEN VON DER KUNSTHALLE IN BASEL

bisherigen Räumen und wird dort für Besucher zugänglich sein. Morgan hat, nicht zuletzt durch Vermittlung deutscher Antiquare, eine Reihe der kostbarsten Manuskripte und Bücher erworben, die in den letzten Jahrzehnten auf dem Markte gewesen sind, so das berühmte Lindauer Evangeliar aus dem achten oder neunten Jahrhundert, mehrere prachtvolle Bilderhandschriften aus dem hohen Mittelalter und solche von Attavante und Girolamo dai Libri, sowie das Breviae der Königin Eleonore von Portugal. Unter den Druckwerken sind die Gutenbergbibel von 1456 und der Psalter von 1459 berühmt.

Im Graphischen Kabinett Heinr. Trittler in Frankfurt a. M. sind im Oktober Graphiken und Zeichnungen von K. Hubbuch ausgestellt.

Berichtigung

Herr Henning wünscht mit Bezug auf die Abbildung des umgebauten Mosse-Hauses (im Augustheft) die Mitteilung, daß der Umbau vom Architekten Erich Mendelsohn und P. R. Henning gemeinsam vorgenommen worden ist.

AUKTIONSNACHRICHTEN

Bei Amsler & Ruthardt in Berlin wird am 28. und 29. Oktober eine Sammlung von Handzeichnungen versteigert, die manches Blatt von schöner Qualität enthält. Es ist die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes, vermehrt um Beiträge aus anderem Besitz. Die Sammlung ist vor allem reich an Blättern von Chodowiecki, an Zeichnungen von Nazarenern und von Künstlern des Biedermeier und an Blättern von Impressionisten. Außer Deutschland sind Frankreich, England, Holland und die Schweiz vertreten. Ein paar importante Zeichnungen bilden wir ab. Der illustrierte Katalog ist in schöner Ausstattung bereits erschienen.

Bei Bekem A. G. (vorm. Hugo Heller & Co.) wird eine Bibliothek versteigert, der erste Teil, der Kunstgeschichten und illustrierte Bücher umfaßt, vom 17. bis 20. November, der zweite Teil, der Werke der Kulturgeschichte umfaßt, vom 21. bis 24. November.

C. G. Boerner in Leipzig kündigt für den November eine Versteigerung von Kupferstichen und Holzschnitten an, die zum Teil Dubletten des Britischen Museums in London sind. Ferner wird im November die Sammlung von Handzeichnungen des Geheimrat Albert Köster, Leipzig, versteigert. (Holländische Zeichnungen des siebzehnten Jahrhunderts.) Einen ganz besonderen und für Deutschland ungewöhnlichen Wert erhält die Kupferstichversteigerung auch noch dadurch, daß sie außer den kostbaren alten Meistern eine Sammlung der denkbar ausgewähltesten und schönsten französischen Farbendrucke des achtzehnten Jahrhunderts enthält, darunter berühmte Blätter. Die Sammlung stammt aus altem fürstlichen Besitz, der diese Blätter in ungewöhnlicher Frische bewahrt hat.

Holstein & Puppel in Berlin melden für den 3. bis 5. November eine Versteigerung an, die Kupferstiche alter Meister, dabei Werke von Dürer, Rembrandt, Altdorfer und ein fast komplettes Werk Ostades in frühen Plattenzuständen enthält.

Paul Graupe, Berlin, versendet den Katalog einer Sammlung moderner Graphik von außerdeutschen Meistern. Die Versteigerung findet vom 6. bis 7. Oktober statt.

Im Laufe des November versteigert die Kunsthandlung Gutekunst & Klipstein in Zürich eine umfangreiche und inhaltsvolle Sammlung Schweizer Ansichten und Trachten.

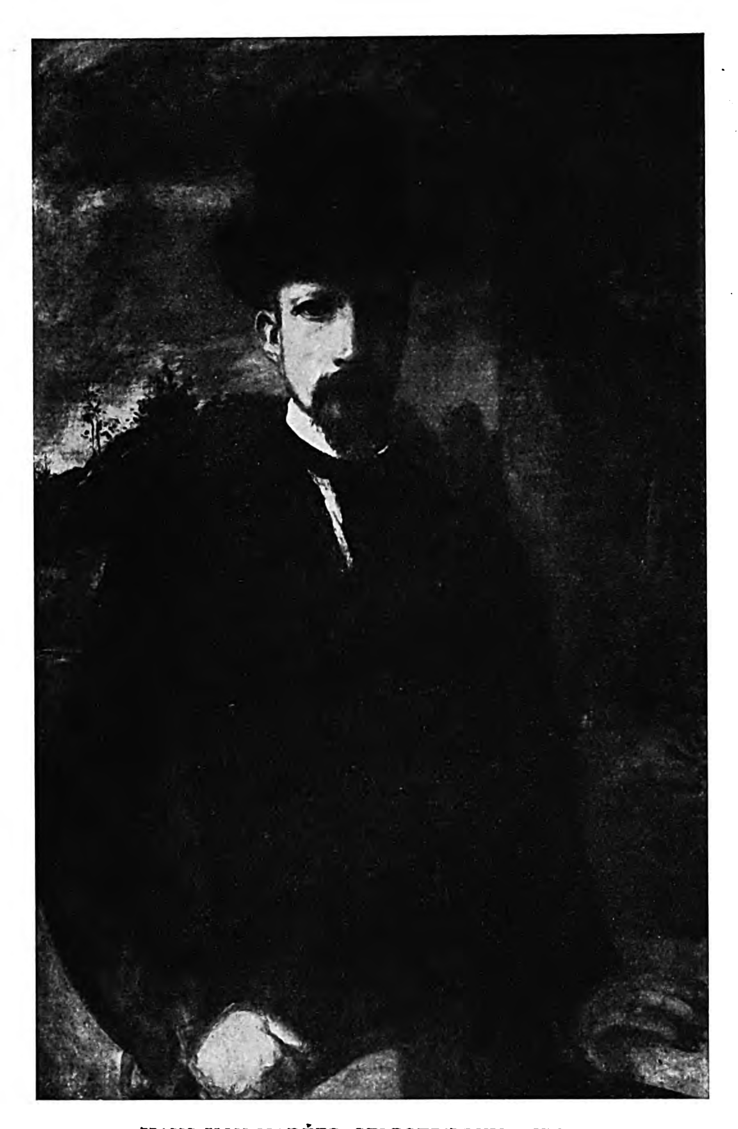
Eine Kupferstich-Auktion findet vom 18.—20. November in Luzern bei Gilhofer & Ranschburg statt. Die Sammlung umfaßt beinahe das ganze Oeuvre Dürers (160 Blätter), 100 Radierungen von Rembrandt, Stiche von Schongauer usw., ferner englische Schabkunstblätter und Farbstiche. Der Katalog erscheint Anfang Oktober.



MORITZ VON SCHWIND, DER TRAUM DES RITTERS. BLEISTIFT UND TUSCHE

AUS DER „SAMMLUNG EINES SÜDDEUTSCHEN KUNSTFREUNDES“. VERSTEIGERUNG BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN





HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS. UM 1874
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN
ERWORBEN VON DER KUNSTHALLE IN BASEL

bisherigen Räumen und wird dort für Besucher zugänglich sein. Morgan hat, nicht zuletzt durch Vermittlung deutscher Antiquare, eine Reihe der kostbarsten Manuskripte und Bücher erworben, die in den letzten Jahrzehnten auf dem Markte gewesen sind, so das berühmte Lindauer Evangeliar aus dem achten oder neunten Jahrhundert, mehrere prachtvolle Bilderhandschriften aus dem hohen Mittelalter und solche von Attavante und Girolamo dai Libri, sowie das Breviae der Königin Eleonore von Portugal. Unter den Druckwerken sind die Gutenbergbibel von 1456 und der Psalter von 1459 berühmt.

Im Graphischen Kabinett Heinr. Trittler in Frankfurt a. M. sind im Oktober Graphiken und Zeichnungen von K. Hubbuch ausgestellt.

Berichtigung

Herr Henning wünscht mit Bezug auf die Abbildung des umgebauten Mosse-Hauses (im Augustheft) die Mitteilung, daß der Umbau vom Architekten Erich Mendelsohn und P. R. Henning gemeinsam vorgenommen worden ist.

AUKTIONSNACHRICHTEN

Bei Amsler & Ruthardt in Berlin wird am 28. und 29. Oktober eine Sammlung von Handzeichnungen versteigert, die manches Blatt von schöner Qualität enthält. Es ist die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes, vermehrt um Beiträge aus anderem Besitz. Die Sammlung ist vor allem reich an Blättern von Chodowiecki, an Zeichnungen von Nazarenern und von Künstlern des Biedermeier und an Blättern von Impressionisten. Außer Deutschland sind Frankreich, England, Holland und die Schweiz vertreten. Ein paar importante Zeichnungen bilden wir ab. Der illustrierte Katalog ist in schöner Ausstattung bereits erschienen.

Bei Bekem A. G. (vorm. Hugo Heller & Co.) wird eine Bibliothek versteigert, der erste Teil, der Kunstgeschichten und illustrierte Bücher umfaßt, vom 17. bis 20. November, der zweite Teil, der Werke der Kulturgeschichte umfaßt, vom 21. bis 24. November.

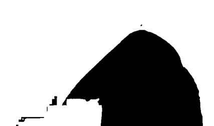
C. G. Boerner in Leipzig kündigt für den November eine Versteigerung von Kupferstichen und Holzschnitten an, die zum Teil Dubletten des Britischen Museums in London sind. Ferner wird im November die Sammlung von Handzeichnungen des Geheimrat Albert Köster, Leipzig, versteigert. (Holländische Zeichnungen des siebzehnten Jahrhunderts.) Einen ganz besonderen und für Deutschland ungewöhnlichen Wert erhält die Kupferstichversteigerung auch noch dadurch, daß sie außer den kostbaren alten Meistern eine Sammlung der denkbar ausgewähltesten und schönsten französischen Farbendrucke des achtzehnten Jahrhunderts enthält, darunter berühmte Blätter. Die Sammlung stammt aus altem fürstlichen Besitz, der diese Blätter in ungewöhnlicher Frische bewahrt hat.

Holstein & Puppel in Berlin melden für den 3. bis 5. November eine Versteigerung an, die Kupferstiche alter Meister, dabei Werke von Dürer, Rembrandt, Altdorfer und ein fast komplettes Werk Ostades in frühen Plattenzuständen enthält.

Paul Graupe, Berlin, versendet den Katalog einer Sammlung moderner Graphik von außerdeutschen Meistern. Die Versteigerung findet vom 6. bis 7. Oktober statt.

Im Laufe des November versteigert die Kunsthandlung Gutekunst & Klipstein in Zürich eine umfangreiche und inhaltsvolle Sammlung Schweizer Ansichten und Trachten.

Eine Kupferstich-Auktion findet vom 18.—20. November in Luzern bei Gilhofer & Ranschburg statt. Die Sammlung umfaßt beinahe das ganze Oeuvre Dürers (160 Blätter), 100 Radierungen von Rembrandt, Stiche von Schongauer usw., ferner englische Schabkunstblätter und Farbstiche. Der Katalog erscheint Anfang Oktober.







MORITZ VON SCHWIND, DER TRAUM DES RITTERS. BLEISTIFT UND TUSCHE

AUS DER „SAMMLUNG EINES SÜDDEUTSCHEN KUNSTFREUNDES". VERSTEIGERUNG BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN

NEUE BÜCHER

Heinrich Goebel, Wandteppiche. I. Teil. Die Niederlande. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923.

Die beiden vorliegenden Bände, von denen der Textband nicht weniger als 668 Seiten enthält, der zweite 507 Abbildungen, zeigen, wie gewaltig die hiermit zu einem Teil gelöste Aufgabe ist, lehren auch, daß der Verfasser liebhaberhaften Forschungseifer genug besitzt, sein Werk zu Ende zu führen. Diese ersten Bände umfassen die Niederlande, damit den fruchtbarsten und für den Kunsthistoriker wichtigsten Teil. Nirgends anders nämlich hat die Bildweberei soviel Geltung und Bedeutung erlangt wie hier. Zwei Daten genügen, die Überlegenheit der Niederlande zu belegen: in Italien nannte man und nennt Bildteppiche schlechthin „arazzi" nach der Stadt Arras, und als in der hohen Zeit römischen Kunstlebens die sixtinische Kapelle mit Geweben ausgestattet werden sollte, wurden Raphaels Kartons zur Ausführung nach Brüssel geschickt. Die Weltherrschaft in dieser Technik ging von Arras auf Tournai und später auf Brüssel über.

Der Verfasser, der mit erstaunlicher Zähigkeit den Dingen auf den Grund geht, spricht zuerst ausführlich und anschaulich über die Technik, wobei er zu glücklicher Aufklärung die Beobachtung, die Untersuchung der erhaltenen Monumente, mit der Wortüberlieferung in Urkunden, Inventaren, Zunftvorschriften und Lieferungsverträgen in Einklang zu bringen sich bemüht. Das umfangreiche Kapitel „Deutung" folgt. Hier werden die auf uns gekommenen Folgen und einzelnen Stücke auf den Inhalt hin betrachtet. Da das Profane, namentlich Allegorie, Roman, Heldengedicht in dieser Kunstgattung einen breiten Raum einnehmen, bedarf es zu befriedigender Deutung tiefer Kenntnisse des Schriftwesens, des Theaters, sowie des Verständnisses für kultur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge.

Die eigentliche Geschichtsdarstellung nimmt einen Ort nach dem anderen vor und verfolgt hier und dort die Arbeit der Manufaktur vom Beginn bis zum Ende durch die Jahrhunderte. Schon aus dieser Anlage sieht man, daß der Verfasser nicht an eine Geschichte der Form gedacht hat. Da im erhaltenen Bestand das Örtliche in den allermeisten Fällen unbekannt bleibt, nur das Zeitliche mit Stilkritik festzustellen ist, vermag der Verfasser die Monumente seiner Darstellung nicht einzufügen, kann er von den Kunstwerken nicht ausgehen, muß froh sein, hin und wieder einmal die Verklammerung zwischen seiner lokalgeschichtlichen Darlegung und einem erhaltenen Wandteppich vornehmen zu können. Mit Stilkritik vermag man in dieser Kunstgattung allenfalls den Kartonzeichner zu entdecken, nicht aber den Weber. Der Verfasser, der, hauptsächlich um Geschichte der Weberei bemüht, in den Urkunden Namen der Weber, selten Namen der Zeichner findet, vermag, was die Gruppierung der erhaltenen Monumente betrifft, unsere Kenntnis nicht erheblich zu fördern, dagegen bietet er außerordentlich reiche Aufklärung in bezug auf die Entwicklung des Handwerks, zur Erkenntnis der kulturgeschichtlich wichtigen Umstände des Handels. Mittelbar schöpft auch der Kunstforscher reiche Belehrung aus dieser Fülle der Daten. Die umfangreiche Liste der benutzten Literatur gibt eine Vorstellung von der Arbeitsleistung des Verfassers.

Der Tafelband enthält in großer Zahl wenig bekannte Stücke aus Privatbesitz und aus dem Kunsthandel. Offenbar kam es dem Verfasser darauf an, das Studienmaterial zu vergrößern. Und dies ist sicherlich dankenswert, bringt aber den Nachteil mit sich, daß die Durchschnittsqualität ein wenig herabgedrückt erscheint. Das Beste, wenigstens aus der Blütezeit, aus der Periode 1480 bis 1530, ist in den Schlössern zu Madrid und Wien zu finden, sodaß die großen bekannten Veröffentlichungen aus diesen beiden Sammlungen zur Ergänzung herangezogen werden müssen.

Max J. Friedländer.

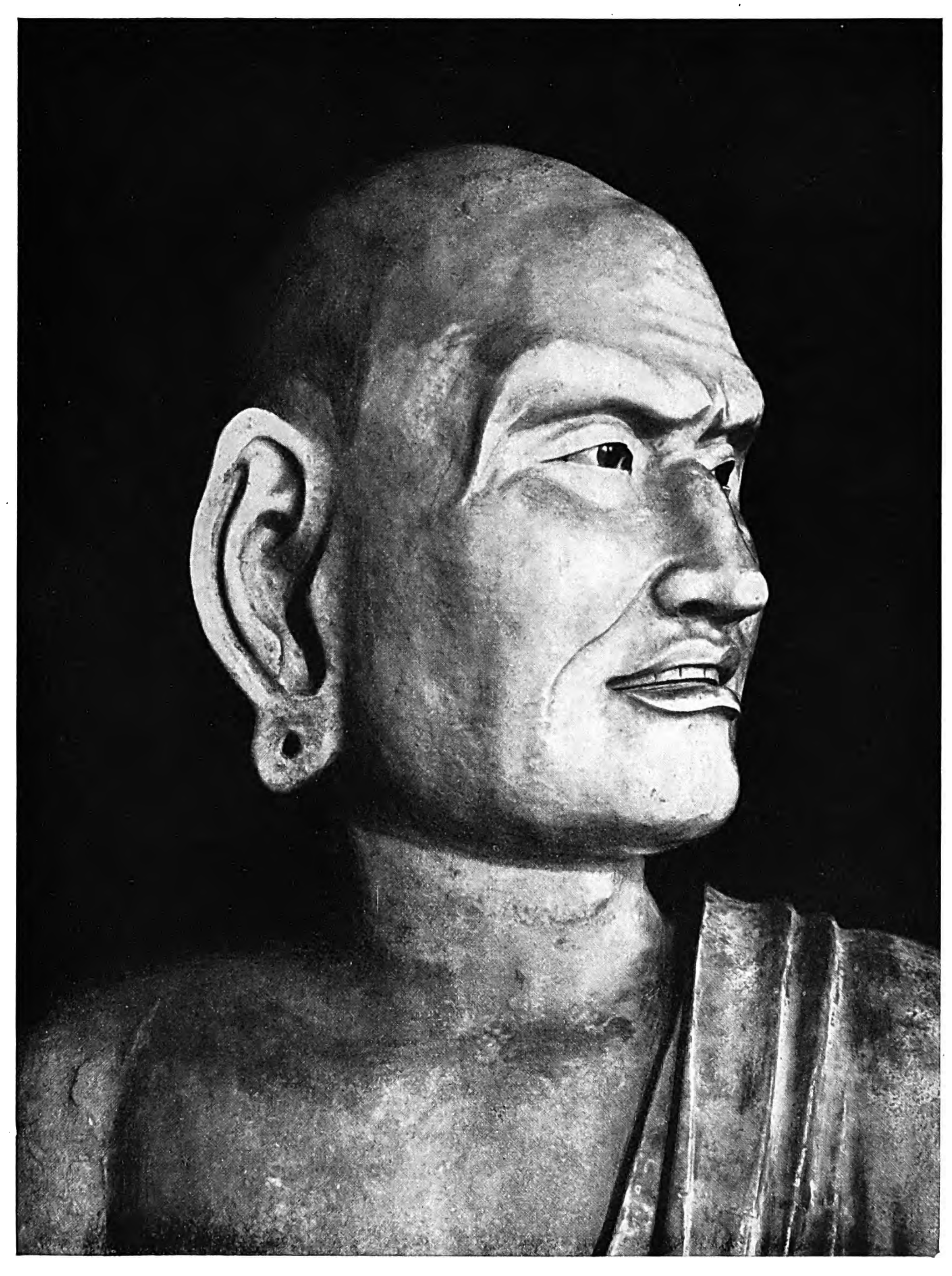
Heinrich Leporini, Der Kupferstichsammler. Berlin, Richard Carl Schmidt, 1924.

Die „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler" bietet im allgemeinen kurze Handbücher einzelner Spezialgebiete. Für die Graphik wäre das auf so knappem Raume kaum möglich gewesen. Es wurde darum die grundsätzlich abweichende Aufgabe gestellt, nicht ein historisches, sondern ein Sammler-Handbuch zu schreiben. Der Verfasser hat die Aufgabe mit Geschick gelöst. Es ist in dem Büchlein alles enthalten, was der angehende Sammler zu wissen begehrt. Einleitend werden die graphischen Techniken beschrieben. Es folgt ein kurzer geschichtlicher Abriß, der die Entwicklung der einzelnen Verfahren und ihre Hauptmeister darstellt. Der dritte Abschnitt handelt von der Methodik des Sammelns, von den Fragen der Echtheit, der Druckqualität, des Erhaltungszustandes, des Kunstmarktes. (Ein Fehler war es, in diesem Kapitel, die irreführenden Markpreise der Inflationszeit zu erwähnen.) Ein kurzes Verzeichnis der Hauptmeister mit Lebensdaten, Angabe der Hauptwerke und Literatur macht den Beschluß. Ein nützlicher Abriß, der dem Sammler bei seinen ersten Schritten gute Dienste leisten wird.

Glaser.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG





LOHAN (FRAGMENT). GLASIERTER TON
CHINA, 12. JAHRHUNDERT (?)



AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

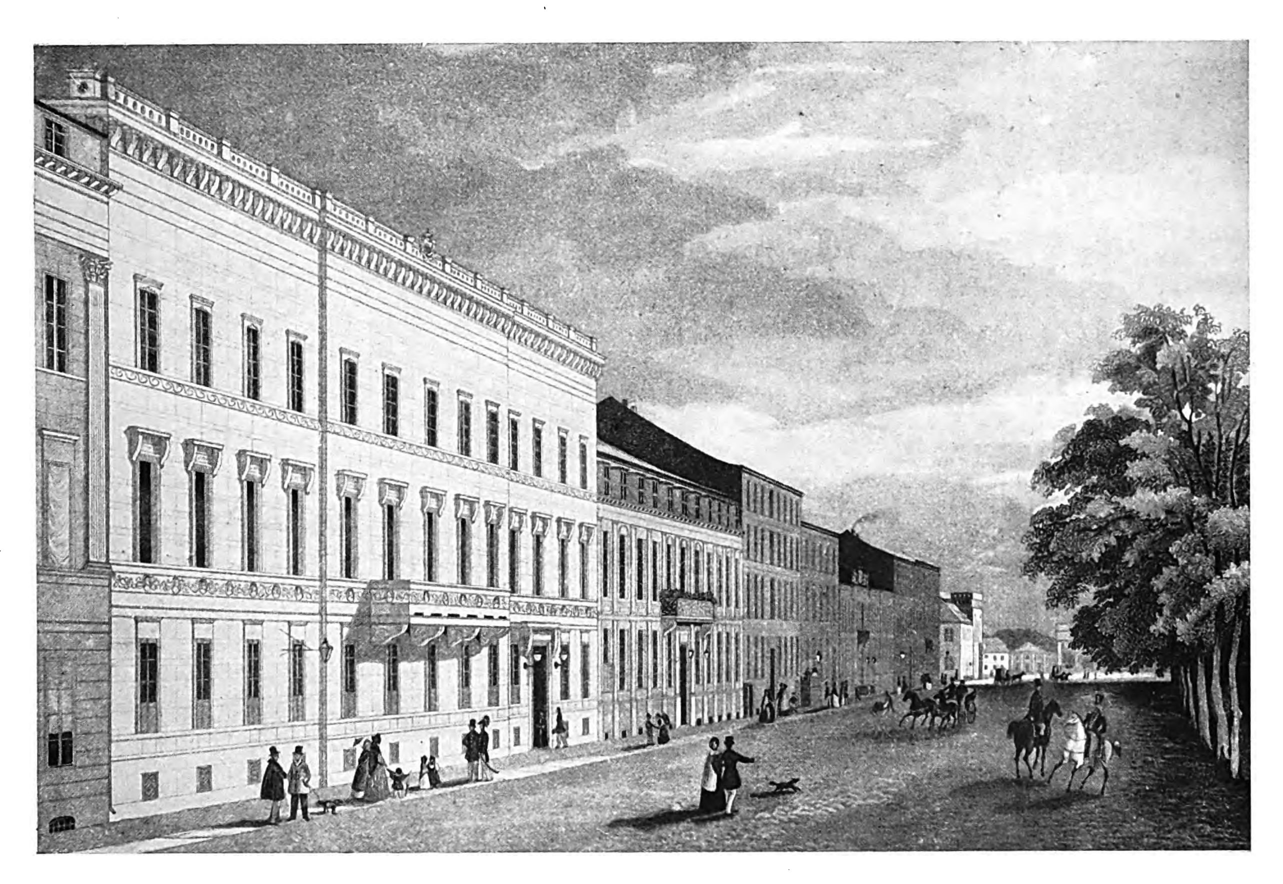
JULIUS AUFSEESER

II

In der Leipziger Straße, zwischen Dönhofplatz und Spittelmarkt, konnte man hinter den Gontardschen Kolonnaden ein hohes, schmales Häuschen entdecken, vor dessen Front Regale mit alten Büchern und Böcke mit Mappen aufgestellt waren, die Danzsche Antiquariats- und Kunsthandlung.

Ein vielleicht vier Meter im Quadrat großes Lädchen, das die ganze Breite der Hausfront beanspruchte, war mit Büchern und Mappen vollgepfropft, mit spartanischer Einfachheit ausgestattet, ein leichter Modergeruch lag in der Luft, und es herrschte die geniale Unordnung, welche Sammler, die nach Schätzen graben wollen, so sehr lieben.

Die Regale, einst jung und stark, waren etwas wacklig geworden und vom Alter gebleicht, aber sie waren gepfropft voll und enthielten Schätze. Außer waghalsigen Schuljungen, die geheimnisvoll erworbene Bücher loszuschlagen suchten, betraten dieses Lokal nur Wissende. Graubehaarte Männer, hinter deren scharfen Brillengläsern Forscheraugen blitzten, Bücherwürmer, die ihren kargen Verdienst einer seltenen Erstausgabe opferten, Antiquare, die in den Bücherständen nach Seltenheiten fahndeten, und Kunstsammler. Herr Danz war, was man einen reservierten Mann zu nennen pflegt, Hüne von Gestalt und einem frischen Trunk nicht abgeneigt, stand er seinen geistigen Schätzen, ebenso wie deren Liebhabern, in der Pose eines kühlen Beobachters gegenüber. Haus und Geschäft hatte er von seinem Vater, dem ganz alten Danz geerbt, dazu riesige Mengen von Gedrucktem und Kunstblättern, die auf den in drei Etagen über dem Laden liegenden verließartigen Räumen unter Staub und Spinnweben angehäuft waren. Von Kunst verstand er, wie er erzählte, weniger als von Büchern, sie hatte auch kein besonderes Interesse



J. F. HENNIG, DIE RUSSISCHE BOTSCHAFT, UNTER DEN LINDEN. STAHLSTICH

für ihn, auch warfen die Kunden die Blätter immer so sehr durcheinander. Im Laden stand ein Dutzend Mappen umher, nach Größen peinlichst geordnet, auf deren jeder ein Zettel aufgeklebt war: „pro Stück 10 Pfennige" und so fort, weiter hinauf bis eine Mark und fünfzig Pfennige, höchstens aber zwei Mark pro Stück. Das aber waren dann schon die ganz großen Stücke, die kleinen waren immer die billigsten. Da schlummerten nun Kupferstiche, Radierungen, Lithographien und Handzeichnungen aus allen Epochen in buntem Durcheinander friedlich beisammen, bis ein Sammler sich heraussuchte, was ihm gefiel. Hierauf wurden die Stücke nach dem Format berechnet, wobei Herr Danz streng darüber wachte, daß die Entnahmen aus den verschiedenen Mappen nicht etwa verwechselt wurden, denn sonst wäre eine Berechnung ja nicht mehr möglich gewesen. Wenn nun die Vorratsmappen etwas von ihrer Dickbäuchigkeit verloren hatten, pflegte Herr Danz seine Frau anzuweisen, die Mappe, Größe soundsoviel wieder mit neuer Füllung zu versorgen.

Aus diesen Mappen, seligen Angedenkens, habe ich meine besten Menzelblätter geholt. Als ich einmal im jugendlichen Unverstand bei einer Mappe 3 entnommenen Lithographie mein Kennertum mit der Bemerkung, dies sei ein schönes Menzelblatt, zu dokumentieren so unvorsichtig war, mußte ich die Zurechtweisung hinnehmen, es könne dies absolut kein Menzel sein, wenn er in Mappe 3 (dreißig Pfennige) gelegen habe, ja, wenn es Mappe 8 bis 10 gewesen wäre, dann schon eher.

War man durch eine Reihe von Jahren als Kunde zu den Danzschen Eheleuten in ein Vertrauensverhältnis getreten, dann bekam man auch wohl dazwischen einmal einen alten Zinnleuchter, in dem ein Stümpfchen Licht steckte, in die Hand gedrückt und wurde in die Vorratsräume hinaufgelassen, jenen dunklen, bodenartigen Gelassen über dem Laden. Da konnte man buddeln so lange man wollte, oder so lange der Lichtstumpf reichte. Dort oben sah es wüst aus, aber interessant, noch unverfälscht achtzehntes Jahrhundert. Unübersehbare Menge alter Noten, illustrierte Bücher und

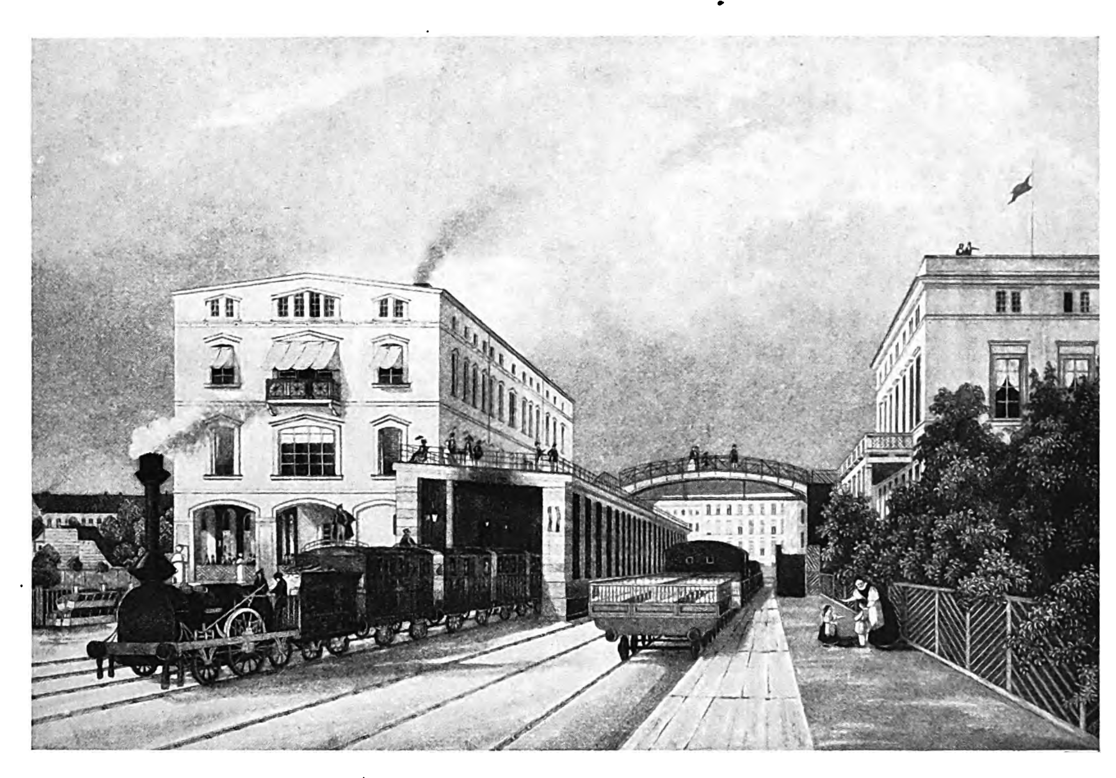




FRANZ KRÜGER, BILDNIS EINER ANHALTISCHEN PRINZESSIN

Kunstblätter, alles durcheinander, so wie der Zufall sie übereinandergetürmt hatte, wenn Herr Danz seine Regale neu auffüllte und Frau Danz die Mappen. Um Schätze zu finden, brauchte man aber gar nicht zu buddeln, nur mit beiden Händen zuzupacken hatte man, denn was da seit Generationen aufgestapelt lag, waren ja nur Schätze.

Wie in den meisten alten Berliner Kunsthandlungen war neben früheren Epochen die Zeit von 1820 bis 1850, als die Theater in hoher Blüte standen, Franz Krüger und sein Kreis zeichnete und feine Lithographien schuf, und das malerische Berlin in den entzückendsten Prospekten festgehalten wurde, in Kunstblättern besonders reich vertreten. Drucke von Schadow, Schinkel, Krüger, Hosemann, Dörbeck, die schönen Porträts Berliner Künstler, Gelehrter und prominenter Persönlichkeiten, das alles lag in Mengen in unberührter Frische beisammen. Jedem für mäßigen Preis erreichbar, der die Hand danach ausstrecken wollte, — aber wenige nur streckten sie aus. Nicht einmal die kolorierten Lithographien der Biedermeier-



J. F. HENNIG, DER BERLIN-POTSDAMER BAHNHOF. STAHLSTICH

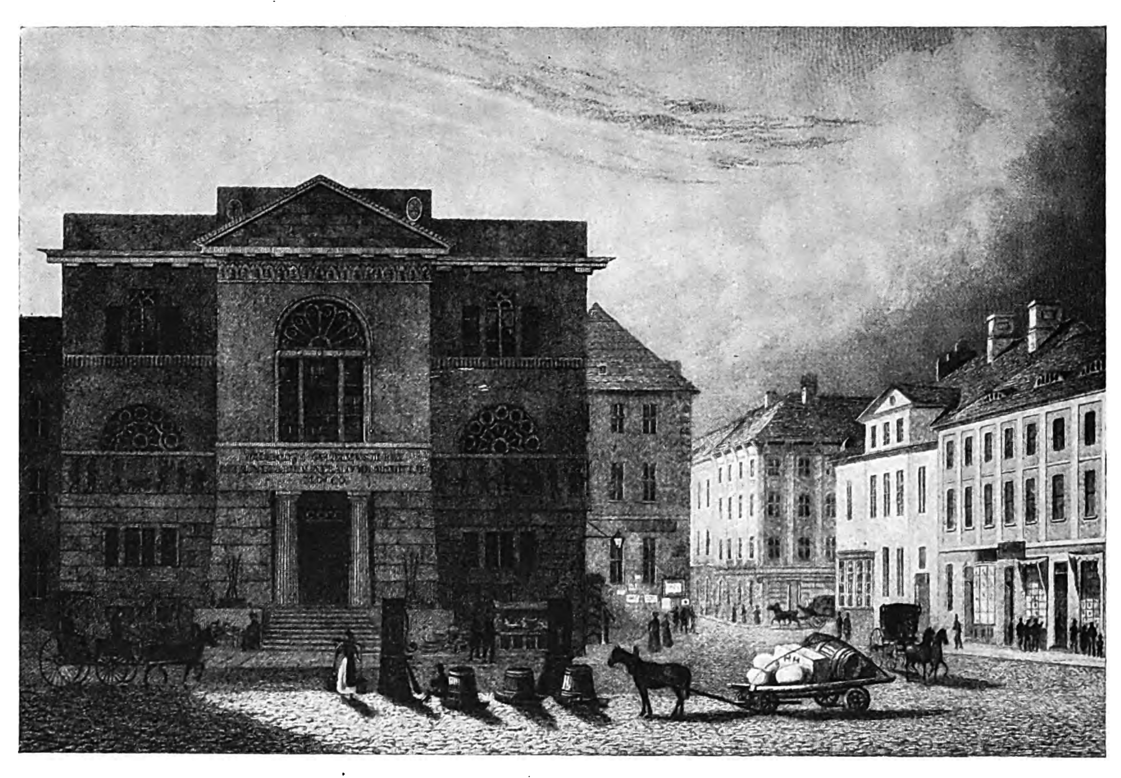
zeit, welche das Berliner Stadtinnere so entzückend wiedergeben, wie dies nur ein Gärtner zu erfassen verstand, fanden als Zimmerschmuck für niedrige Preise Käufer.

Die eifrigsten Sammler für Berolinensien konnte man unter den Kunsthändlern selbst finden, und es ist gewiß kein Zufall, wenn die Besitzer der drei bedeutendsten Berliner Kunsthandlungen zugleich die großartigsten Privatsammlungen von Berliner Kunstdrucken ihr eigen genannt haben.

Als der fliegende Buchhändler an der Straßenecke in Berlin noch eine unbekannte Größe, war das Berliner Studentenviertel nicht minder reich an Gelegenheiten, um wissenschaftlichen und antiquarischen Seltenheiten nachzujagen als jetzt, und es hat zwischen Charité und Museumsinsel eine Anzahl gemütlicher und ausbeutungsfähiger Bücherwinkel gegeben. Lädchen, in welchen zwischen Bücherstapeln und Zigarrenqualm alte und junge Semester sich gelegentlich einmal trafen, wo dann Umgebung und Lokalstimmung zu wissenschaftlichen Expektorationen herausforderten, zu endlosen Diskussionen über das, was ein Studentenherz bewegt, eine Form des Studiums, welche viele mehr nach ihrem Geschmacke fanden, als das offizielle Kolleg, wäre es auch von einer Koryphäe der Wissenschaft gelesen worden. Eine Klasse für sich aber durfte ein Keller in der Karlstraße beanspruchen, der eng, dunkel, modrig, wie so ein Bücherkeller eben sein kann, bibliophile Schätze barg, deren sich manche berühmte Buchhandlung nicht rühmen konnte, französische illustrierte Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, solche des neunzehnten Jahrhunderts mit den Dorés, Johannots, Lamis und wie die Illustratoren alle heißen mögen, dessen Vorrat an Gedrucktem, Gestochenem und Gezeichnetem selbst in der Zeit, in welcher noch alles zu haben war, dauernd eine solche Zahl von Suchenden anzog, daß die alte taube Klingel an der Türe, welche jeden Eintretenden signalisierte, so lange die Sonne mit ihrem Schein dem Keller ihr Licht spendete, denn eine andere Beleuchtung kannte man da nicht, ihr unwilliges Gebimmel fast ohne Unterlaß ertönen ließ.

Hierher hatte das Geschick einen Mann verschlagen, der einst bessere Tage gesehen, einst selbst eine angesehene Literatur- und Kunsthandlung sein eigen genannt, der reich an fachmännischem Wissen und künstlerischer Erfahrung, eine Zierde seines Standes genannt wurde, und nur dem





EDUARD GÄRTNER, DIE KUNSTHANDLUNG SELKE, GEGENÜBER DER ALTEN MÜNZE, AUF DEM GRUNDSTÜCK DES HEUTIGEN KAUFHAUSES GERSON. LITHOGRAPHIE

Umstand seinen Niedergang zuzuschreiben hatte, daß ihm alles geläufiger war, was mit der Welt des Wissens zusammenhängt, als die bescheidenste Organisation für die kaufmännische Handhabung eines Betriebes, dessen Endzweck schließlich doch Erwerb sein mußte.

Als er eines Tages sich drängenden Verpflichtungen gegenüber sah, und in seiner Kasse eine Leere entdeckte, die seinem arbeitsreichen Leben Hohn sprach, schloß er kurz gefaßt seinen Laden ab und übergab den Schlüssel jener höheren Macht, die ja auch ihre Entschließungen aus alten Büchern schöpft — nämlich dem Corpus juris.

Und als diese dann gesprochen hatte, war ihm immer noch ein fast unübersehbarer Vorrat von all den schönen Dingen geblieben, die schon vorher aufgezählt und so stand nun Herr Bouillon — sogar diesen appetitlichen Namen durfte er sein eigen nennen — als freier Mann, der keinem Menschen auf der ganzen Welt etwas schuldig war, inmitten seiner im Keller aufgestapelten, interessanten und vielbegehrten Habe und genoß das höchste Gut des Menschen — seine Freiheit. Denn sobald es nur ein wenig dunkelte und an trüben Tagen war er darin sehr begünstigt, weil der Keller nur ein einziges Fenster hatte, machte er Feierabend. Billig war Herr Bouillon immer gewesen, das mußte selbst seine Konkurrenz zugeben. Schon in seinen besten Zeiten nannte er sich mit Stolz einen reellen Buchhändler, der niemand überteuerte, und die Ereignisse haben ja auch diese Selbstkritik bestätigt, sonst hätte er vielleicht den Keller in der Karlstraße vermeiden können.

Jetzt aber, da ihm seine schier unversiegbaren Vorräte gar nichts mehr kosteten, jetzt durfte man wohl sagen, daß er sich in Reellität noch immer mehr vervollkommnet hatte, ja manchmal sich selbst unterbot, wenn ein Käufer ihn bei der Ehre anzupacken verstand, denn Lebensklugheit, wie sie der Berliner Geschäftsmann schon damals so bitter notwendig gebrauchte, die besaß er nicht für einen Pfennig.

Und wenn auch jedes Buch, jedes Blatt noch aus der Zeit, da alles in seinem Betrieb in peinlichster Ordnung gehalten war, mit seiner — geheimen — Auszeichnung im Regale stand, so war ihm wohl jetzt der tiefere Sinn des kaufmännischen Grundsatzes, daß Umsatz nämlich Gewinn bringt,

etwas klarer geworden, und so ließ er über Preise mit sich reden und sah es recht ungern, wenn ein Kunde seinen Laden, ohne Umsatz gemacht zu haben, verließ.

So wie Herr Bouillon aussah, mußte man sich den wahren Typus des Bibliothekars von ehemals vorstellen. Es gibt blonde und schwarze Bibliothekare, und Herr Bouillon gehörte zu den blonden, oder wenigstens blondgrauen.

Hager, durchgeistigt, nicht schönes aber gutes Gesicht mit abstehenden ehemals blonden Bartkoteletten, aus welchem kluge und gütige Augen, durch Bücherstaub und kleine Drucke gerötet, hinter bläulichen Brillengläsern hervorblickten. Eine unendlich sauber gehaltene Erscheinung in bürgerlicher Fassung, mit den zurückhaltenden etwas zögernden Manieren des gebildeten Menschen von feiner Empfindung, dem man auf den ersten Blick anmerken konnte, daß er sich sein Leben lang viel mehr um geistige Dinge, seine Bücher und ihren Inhalt, gekümmert hatte, als um die Menschen, die ihn aufgesucht, um sie zu kaufen.

Im ganzen ein Weiser, der entschlossen ist, das Schicksal walten zu lassen, — der mit dem Leben, so wie er es lebte, gar nicht unzufrieden war.

Denn wenn das schwere Vorlegeschloß an der Kellertüre eingeschnappt war, begann für ihn das bessere Dasein. In seinem weit draußen vor den Toren der Stadt gelegenen, ganz altväterisch eingerichteten Heim versank man in den alten, molligen, weitgeschweiften Polstersesseln, dort verbreitete Urväterhausrat und die ehrwürdigen alten Herren und Damen, die aus dem vergoldeten Rahmen hinaus mit immer gleichem Ernst Wache über den Frieden des Hauses hielten, jenes unsagbare Gefühl des Geborgenseins, jene Gemütlichkeit, wie sie die Stuben unserer Großeltern ausatmeten.

Da besaß nun Herr Bouillon seine eigene ge-



ADOLF MENZEL, FRIEDRICH STELLT DEM HOF DIE KÖNIGIN VOR
HOLZSCHNITT AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN. D. 768



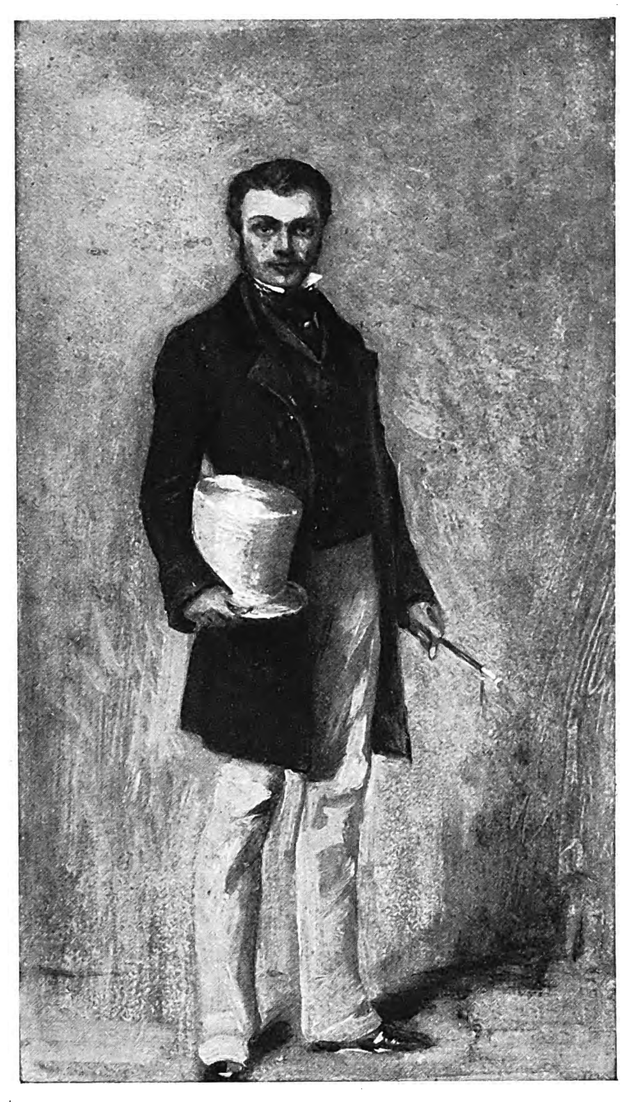
TH. HOSEMANN, SEYDELMANN ALS MAX PICCOLOMINI (?). AQUARELL

wählte Bibliothek, seine gefüllten Mappen mit all den Blättern, an welchen er hing, in denen er schwelgen konnte, hier galt kein Keller mehr, hier wehte Höhenluft, und der Kampf ums Dasein hatte alle Härte verloren.

Ich und manch anderer haben hier angenehme, lehrreiche Stunden verbracht und manches Alte kennen gelernt, was uns neu war. Wenn nun die großen Feste herannahten, und Herr Bouillon die schwierigen Fragen für Weihnachts- oder Geburtstagstisch zu lösen hatte, dann wurden einzelne seiner Besitztümer in klingende Münze umgesetzt, und so ruhen noch Stiche davon in meinen Mappen und rufen mir beim Durchblättern derselben die sympathische Figur des Herrn Bouillon ins Gedächtnis, den Vertreter der gebildeten und arbeitsamen Bürgerklasse mit dem Sinn für das Höhere, die heute nicht mehr so leicht aufzufinden ist, als ehedem.

Wie schon bemerkt, hat der Sammler nicht nur aus ausgesprochenen Kunsthandlungen geschöpft.

Da war in der Großen Hamburger Straße ein Laden, über dessen Türe „B. Bibo senior" angeschrieben stand. Im Schaufenster lockten alte Kürassierhelme aus den Befreiungskriegen neben invaliden italienischen Fayencen, Ölbildchen waren an den Armen barocker Messingleuchter zur Schau gehängt, alte Pergamenthandschriften mit dicken Wachssiegeln, Berliner Tassen mit Ansichten, mit und ohne Henkel, Porträtstiche und Vivatbänder und ähnliches mehr, im bunten Wechsel. Im ganzen ein vielversprechendes Interieur.



ALBERT BRENDEL, SELBSTBILDNIS

Im Laden wurde man von einem lebhaften, kleinen Herrn in weißem Bart mit gesticktem Sammetkäppchen auf dem ehrwürdigen Haupt begrüßt, und hatte nun Gelegenheit, das alles kennen zu lernen, was der wohlwollende Mensch mit „malerischem Durcheinander“ bezeichnete. In diesem Hause mußte, wer etwas kaufen wollte, sich selbst bedienen. Hier mußte alles erst gefunden werden.

Drei hintereinander liegende Räume waren mit den Resten deutschen Kunst- und Gewerbefleißes, soweit der Dreißigjährige und der Siebenjährige Krieg sie noch verschont hatte, so angefüllt, daß man zu unterhalb stehenden oder liegenden Stücken nur durch partielle Umstellung des Warenlagers gelangen konnte, und da der Bibosche Laden Sammlern und Kunsthändlern immer begehrenswerte Objekte bot, so fing man gewöhnlich mit der Arbeit vorne an und hörte auf, wenn man die drei Räume auf ihren Inhalt gründlich durchsucht hatte.

Herr Bibo war ein frommer, immer freundlicher Mann, der sich von kleinsten Anfängen zu diesen drei Räumen emporgearbeitet hatte. Was ihm trotz seiner natürlichen Begabung für das Antiquitätengeschäft, trotz seiner Empfindung für das was „gut“ war, an Wissenschaft abging, das verstanden die Berliner Händler um so besser, und sie haben deshalb aus dieser Quelle reichlich geschöpft. Und wenn sie das größere Wissen besaßen, dann hatte Herr Bibo die besseren Verbindungen für den Einkauf, und so kam es, daß ein Teil des Berliner Kunsthandels das kleine Haus in der Großen Hamburger Straße sehr ungern hätte entbehren wollen. Und auch die Sammler waren sich darüber einig, und mancher recht vornehme Käufer dünkte sich nicht zu vornehm, um regelmäßig bei dem kleinen Herrn Bibo vorzusprechen.

Ein ständiger Gast war der bejahrte, feinsinnige Prinz Georg von Preußen, ein erfahrener Kunstsammler, — Dichter. Wenn die Hofequipage mit dem Leibjäger mit wehendem Federbusch am Hut in der Hamburger Straße vor dem Biboschen Laden anfuhr, rief dies jedesmal die größte Sensation in der Nachbarschaft hervor.

Herr Bibo, mit abgezogenem Käppchen an der Türe stehend, begrüßte dann jedesmal den Prinzen mit den Worten: „Guten Morgen, König'sche Hoheit, wie gehts?“ worauf der hohe Besucher in unveränderlichem Ritual mit den Worten dankte: „Guten Morgen, lieber Herr Bibo, wie geht es Ihnen, was haben Sie heute für mich?“ — Und dann konnte es wohl vorkommen, daß Herr Bibo von den Gepflogenheiten des Hauses abzuweichen sich entschloß, und für die „König'sche Hoheit“ irgend ein in die Tiefen gerutschtes Stück antiken Kunstlebens höchst eigenhändig ans Tageslicht zog. Und da Herr Bibo häufig Abendgast des Prinzen im Palais in der Wilhelmstraße gewesen ist, so muß dieser doch wohl sein treuherziges Wesen und seine antiquarischen Kenntnisse geschätzt haben. Das Bibosche Lokal ist eine reiche Fundgrube gewesen, und mehr als irgendwo anders hat es nur vom Zufall abgehangen, ob man für

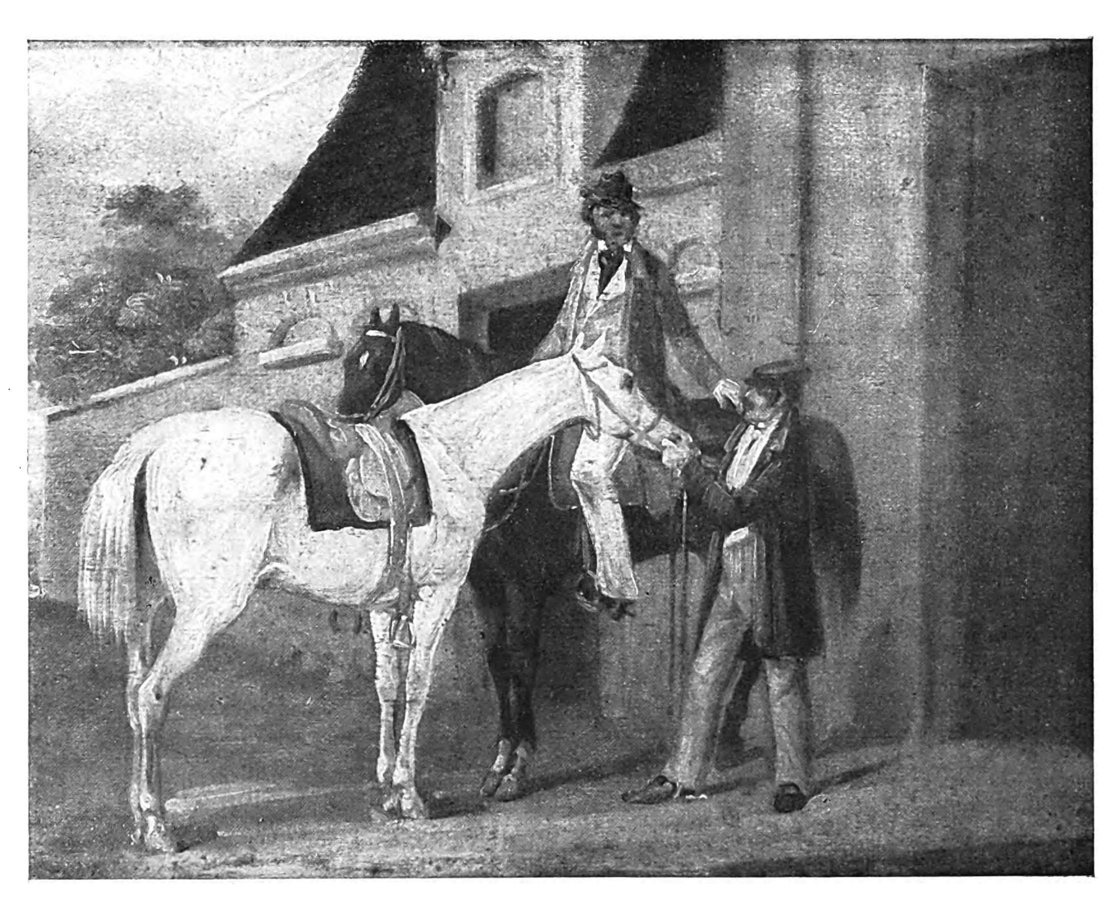
billiges Geld große, allergrößte Kunst mitunter zu kaufen bekam, oder für den gleichen Preis irgendeine interessante Spielerei nach Hause tragen konnte.

An einer Wand stand jahrelang ein mehr als meterhoher, langgestreckter Stapel, wohl achtzig bis hundert Mappen mit alter Graphik, an die kaum jemals ein Mensch rührte. Ich hatte lange schon die Absicht, sie mir einmal durchzusehen, aber als vorsichtiger Mann und bei der Riesenarbeit, die eine Durcharbeitung mit sich bringen mußte, fragte ich den Herrn des Hauses nach den ungefähren Preisen, die er für seine Blätter fordern würde.

„Die", antwortete mir Herr Bibo prompt, „haben gar keinen Preis! Wenn Sie viel davon nehmen, kosten sie wenig, wenn Sie wenig nehmen, kosten sie viel! Je mehr Sie kaufen, desto billiger."

Nun, ich hab's daraufhin gewagt und gute Ernte gehalten und größere Ansprüche als zehn bis dreißig Pfennige das Stück hat Herr Bibo bei der großen Menge dann doch nicht gemacht.

Herr Bibo senior ist der Begründer einer Dynastie von Antiquitätenhändlern geworden. Zwei Söhne und eine Tochter, die ihm nacheinander im alten Geschäft zur Seite gestanden, haben die Begabung für alte Kunst geerbt und in eigenen Betrieben zur Geltung gebracht. Wenn sie an die Fülle des Materials und die Bewertung desselben im Vaterhause zurückdenken, wird ihnen der Wandel aller Zeiten klar werden. (Fortsetzung folgt.)



FRANZ KRÜGER, AUFBRUCH ZUR MORGENARBEIT

DER BUDDHISMUS IN CHINA

VON

CURT GLASER

Die kulturellen Beziehungen des chinesischen Reiches zu dem westlichen Asien, die während des eigentlichen Altertums nur schwer faßbar sind, verdichten sich im Verlaufe der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, um in der Übernahme der buddhistischen Religion Indiens zu gipfeln, die nicht als ein isoliertes Phänomen zu deuten, vielmehr im Zusammenhang der allgemeinen Ausbreitung einer überlegenen Kultur zu verstehen ist. Die Durchdringung des Ostens mit dem religiösen Denksystem und dem künstlerischen Formenkanon Indiens muß als ein langwieriger Prozeß vorgestellt werden, von dem nicht mehr die einzelnen Stadien, sondern nur noch die endgültigen Ergebnisse sichtbar sind, ebensowohl in der historischen Überlieferung, die den ersten Anlaß der Einführung des Buddhismus in China in die legendenhafte Form eines Traumes des Kaisers Ming Ti (61 n. Chr.) kleidet, wie in dem Bestande erhaltener Denkmäler, deren früheste die Riesenanlagen der Felsentempel von Yün-kang darstellen.

Man hat Anlaß, zu glauben, daß bereits im zweiten vorchristlichen Jahrhundert buddhistische Mönche nach China gelangt sind, aber erst im vierten Jahrhundert hatte der Buddhismus im Osten festen Fuß gefaßt, begünstigt durch den der Blüte der Handynastie folgenden Zerfall des Reiches, das Erliegen der Zentralgewalt des konfuzianischen Beamtentums unter dem Vordringen fremder Eroberervölker. Hatte der Konfuzianismus, der mehr ein kanonisches Staatssystem als eine Religion war, dessen Riten nicht so sehr ein allen zugänglicher Gottesdienst wie das Vorrecht einer engen Gelehrtenkaste waren, dem Volke abweisend gegenübergestanden, war also, sich selbst überlassen, die breite Masse des Chinesentums kaum über eine abergläubische Geisterverehrung hinausgelangt, die auch alle späteren Glaubensformen, denen der Osten sich unterwarf, wieder durchdringen und zersetzen sollte, so bot sich in der buddhistischen Lehre, wie sie nach dem Osten gelangte, ein dem Verständnis des einfachen Mannes zugänglicher Polytheismus, der dem natürlichen Glaubensbedürfnis mit einem leicht faßlichen Heilsversprechen entgegenkam. Denn man darf nicht an die philiosophische Begriffswelt des historischen Buddha denken, die in der Vorstellung des Nirvana gipfelte, wenn von jenem Buddhismus die Rede ist, der als welterobernde Religion fast ein Jahrtausend nach seines Stifters Tode den fernen Osten seiner Glaubenslehre untertan machte, vielmehr hatte sich das „kleine Fahrzeug", das den Sakyamuni einst ans Ufer des Jenseits getragen hatte, durch brahmanische Spekulation und altindische Gottesvorstellungen schwer befrachtet, in das „große Fahrzeug" verwandelt, ehe es die Fahrt nach dem Osten antrat, wo nun in den Tempeln des neuen Glaubens ein ganzes Pantheon mit verschiedenen Kräften ausgestatteter Buddhagötter auf den Gläubigen herniederschaute.

Es ist nicht leicht, das Wirrsal dieses vielgestaltigen Götterhimmels zu durchdringen, den die Lehren oft einander widersprechender Sekten nach dem Osten verpflanzt hatten, um so mehr als scheinbar in der Frühzeit der Bekehrung weniger die schwierige Spezialisierung des Buddhabegriffs in ein kompliziertes System die Kräfte des Weltalls symbolisierender Gottheiten, als vielmehr die gemeinsame Grundform der neuen Vorstellung überirdischer Gewalten Eindruck auf das empfängliche Gemüt der immer weiteren Kreise von Gläubigen geübt hat, denen bald einzelne dieser Buddhagötter, unabhängig von ihrer sektenmäßigen Bedeutung, vertraut geworden sind. Wenigstens lassen die Denkmäler der ersten Jahrhunderte des östlichen Buddhismus noch nicht jene in strenge Normen fest gebundenen Typen erkennen, in denen erst zu späterer Zeit das kanonische Ritual bestimmter Glaubensgemeinschaften sich deutlich bekundet.

Man weiß zu wenig von den Sekten der Frühzeit des chinesischen Buddhismus, um die erhaltenen Denkmäler mit ihnen in bestimmte Verbindung bringen zu können. Man kann nur aus dem Bestande erhaltener Darstellungen schließen, daß im

Anmerkung der Redaktion: Ein Kapitel aus dem XI. Band der „Kunst des Ostens" (Verlag Bruno Cassirer), der soeben erschienen ist.





MAITREYA. JAPAN. HOLZ. DETAIL
ERSTE HÄLFTE DES 7. JAHRHUNDERTS

Anfang neben Sakyamuni selbst Maitreya, der Erlöser, und der große Vairocana die am meisten verehrten Buddhaverkörperungen waren. Denn der Buddha, wie er auf den Denkmälern des Ostens erscheint, ist von allem Anfang nicht mehr die Repräsentation der einen Persönlichkeit des Religionsstifters allein, vielmehr war das Kultbild bereits zum Symbol jener überindividuellen Gottesvorstellung geworden, die in der Vervielfältigung der sichtbaren Erscheinung, wie sie das Wunder von Srâvastî veranschaulicht, bildlichen Ausdruck fand. Buddha hatte aufgehört, der eine zu sein, der einst unter den Menschen erschienen war, tausendfach in Wahrheit, so heißt es, ist die Zahl

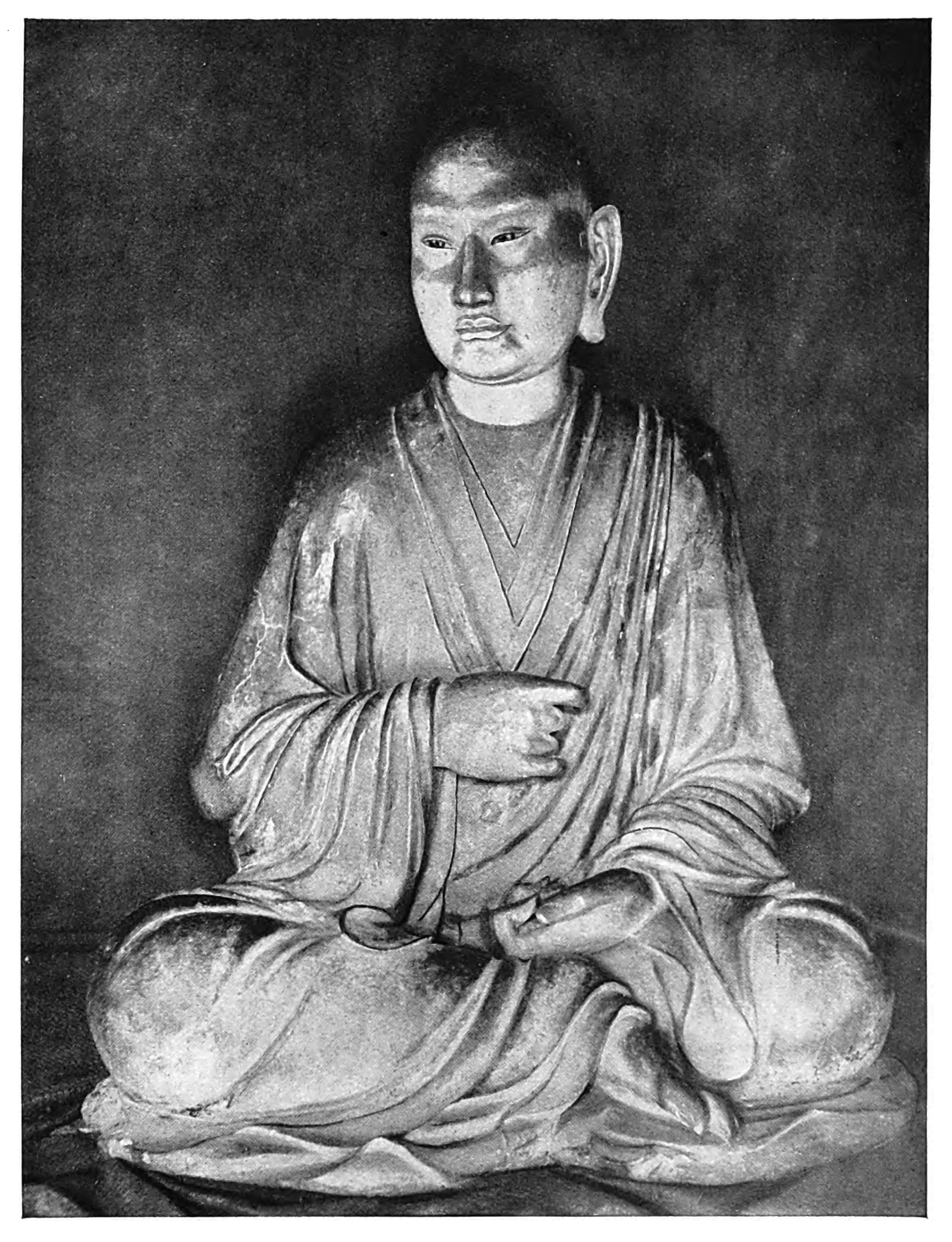
der Buddhas, deren es mehr gibt als Sandkörner an den Ufern des Ganges.

Dem volkstümlichen Bedürfnis nach einer Personifizierung übermenschlicher Kräfte in individuellen Gottheiten war durch diese ursprünglich rein spekulative Ausdeutung der Unendlichkeit des Gottesbegriffs das Tor weit geöffnet. So verdrängen mächtigere Buddhas, in denen sich Naturkräfte und Zaubermächte verkörpern, den historischen Stifter der Religion, den indischen Fürstensohn Sakyamuni, der einen immer bescheideneren Platz in dem Pantheon seines Glaubens einnimmt. Aber ihm, dem einen, oder doch der vergeistigten Form seiner in der Erleuchtung verklärten Erscheinung, gleichen sie alle, die so endlich wieder nur wie ein einziger erscheinen, Bhaisajyagūrū, der große Medizinbuddha, der Arzt der Seelen und des Körpers, der alle Leiden heilt, der begleitet von Sonne und Mond diese dunkle Welt mit Lichtglanz erfüllt, Amitābha, der Herr des Paradieses, der ewige Glückseligkeit verheißt, und über allen anderen der mächtige Vairocana, der höchste Herrscher des Himmels, der zum Mittelpunkt einer großartigen religiösen Weltdichtung wird, die das von dem Buddhismus übernommene Riesenpantheon des indischen Götterglaubens zu einem weltumspannenden System ordnet.

Brahmanische Kosmologie schuf dieses vollendete System eines spekulativen Polytheismus, das in der abstrakt begrifflichen Erscheinung des Ādhibuddha gipfelt, den der Osten mit Variocana gleichzusetzen pflegt. Der eigentliche Ādhibuddha aber ist die Gottheit auf der dritten Stufe gleichsam der Unvorstellbarkeit, unvorstellbar noch über dem Unvorstellbarsten, ohne Anfang und ohne Ende, unbegrenzt und allwissend, Urgrund alles Seins, menschlichem Ahnen selbst unerreichbar, im obersten aller Himmel. Er ist es, der allein durch die Betätigung seiner fünffach göttlichen Weisheit die fünf Dhyānibuddhas zeugte, die selbst in unvorstellbarer Form verharren, deren Spiegelungen allein, auf Erden erscheinend, als die eigentlichen, die Manusibuddhas sich den Menschen offenbaren.

Unter den abertausenden, in der Unendlichkeit der Zeit und des Raumes unzählbaren Buddhas sind es jene fünf, die den fünf uns nächsten Weltenabschnitten, in deren viertem die Erde sich befindet, das Licht der Weisheit verkündeten. In ihrem reineren, himmlischen Reiche der Ideen thront inmitten der große Vairocana, sein Element ist der Äther, seine Farbe weiß, das Gehör ist der Sinn, den er zeugt, wie jedem der fünf Dhyānibuddhas eines der fünf Elemente, der fünf Farben, der fünf Sinne zugeordnet ist, Akshobhya ist der Herr des Ostens, Ratnasambhava des Südens, Amitābha des Westens, Amoghasiddha des Nordens. Das unvorstellbare Bhuvana, in dem in tiefster Meditation diese unbeweglichen Urbilder der irdischen Buddhaerscheinungen, der Manusibuddhas, thronen, wandelt sich in der Volksreligion, zu der das buddhistische Weltsystem umgebildet wurde, in die Vorstellung von vier Paradiesen, die in den vier Richtungen der Himmelsrose gelegen, der Wohnsitz jener vier Dhyānibuddhas sind, deren Lebensdauer nicht auf die Zeit eines kurzen Erdenwallens beschränkt ist, gleich der ihrer irdischen Abbilder. An die Stelle des Nirvanaglaubens tritt so die Hoffnung auf eine Wiedergeburt aus den Knospen herrlicher Lotusblüten, die, den paradiesischen Gewässern entsteigend, die Seelen zu ewiger Glückseligkeit emportragen.

Kein anderer Teil seiner Lehre ebnete dem Buddhismus so sehr den Weg zum Herzen der Gläubigen wie das Versprechen paradiesischer Freuden. Amitābha, der Herr des „reinen Landes" im Westen, den die Chinesen — in heutiger Aussprache — O-mi-t'o Fo, die Japaner Amida nennen, wurde zur volkstümlichsten Gottheit des Mahāyānākultes. Der Buddha des grenzenlosen Lichtes, der Unsterbliche, der den Gläubigen Unsterblichkeit verheißt, wurde den Chinesen, die in seinem Lotuslande das Paradies der alten Volksreligion des Taoismus wiederfanden, ebenso vertraut wie den Japanern, die nach der Lehre des Kōbō Daishi in ihm die Verkörperung ihrer uralten Sonnengöttin Amaterasu verehrten. Allen Religionen scheint die Vorstellung gemeinsam zu sein, im äußersten Westen, dort wo die Sonne niedergeht, sei das Paradies gelegen, und so wurde von den vier Paradiesen, die das universistische System des Mahāyāna forderte, nur dieses eine von dem Volksglauben aufgenommen, und entgegen seiner Gleichstellung mit den vier anderen Dhyānibuddhas in der Rangordnung der Götter, stieg sein Herr, der große Amitābha, neben Vairocana, der den mystischen Geheimsekten an Stelle des abstrakt begrifflichen Ādhibuddha als die Inkarnation göttlicher



LOHAN. GLASIERTER TON
CHINA, 12. JAHRHUNDERT

Allmacht galt, zur höchsten Gottheit empor. Aber auch daß er der Vierte in der Reihe der großen Fünf ist, empfahl ihn so besonderer Verehrung, denn wenn er in der gleichsam örtlichen Reihe den anderen gleich als Gleicher zur Seite steht, so ist er in der zeitlichen Abfolge der Dhyāni-buddha des gegenwärtigen Weltenabschnittes, ist er somit das himmlische Urbild des Buddha Sakyamuni, der in irdischer Erscheinung der Welt, in der wir selbst leben, das Licht der Lehre gebracht hat.

Es scheint, als dankten neben Sakyamuni die

drei Manusibuddhas der früheren Weltenabschnitte ihr Dasein nur dem Symmetriebedürfnis einer kosmologisch religiösen Systematik, da sie niemals individueller Verehrung teilhaftig geworden sind, während wiederum der vielen Religionen immanente Erlösungsgedanke, in dem eine allgemein menschliche Sehnsucht sich verkörpert, dem fünften der Manusibuddhas Gestalt gegeben hat. Denn der in dem fünften Weltenabschnitt erscheinen wird, wenn 4500 Jahre nach des Sakyamuni Tode vergangen sein werden, ist der Buddha Maitreya, der noch als Bodhisattva verharrend, als Erlöser zur irdischen Welt herniedersteigen wird, um von neuem „das Rad der Lehre in Schwung zu setzen".

Als Bodhisattva gehört Maitreya in die Reihe jener Wesen, die durch unzählige Wiedergeburten zu immer höherer Vollendung, immer näher der höchsten Weisheit, bis zum Tore gleichsam des Buddhatums, gelangt sind, das in einer letzten Verkörperung selbst ihnen zuteil werden wird. Nach fünfhundertfünfzig — andere Überlieferung sagt nach fünftausend — früheren Existenzen war Gautama in der Gestalt eines weißen Elefanten vom Tūsitahimmel, in dem er als Bodhisattva gethront hatte, herniedergestiegen, um in dem Schoße der Mutter Māyā letzte Gestalt zu empfangen. Verlangt aber die Einheit des Systems die Verknüpfung aller göttlichen Wesenheiten mit dem letzten Urgrunde der Schöpfung, so werden in der späteren Mahāyānalehre die Dhyānibodhisattvas zu geistigen Emanationen der Dhyānibuddhas, durch die sie von der Allmacht des Ādhibuddha weltgestaltende Kraft empfangen. Samantabhadra, der Sohn des Vairocana, der selbst sich auf Erden als der Buddha Krakūcchanda manifestierte, zeugte die erste der Welten, die zweite zeugte Vajrapāni, die dritte Ratnapāni, die vierte, die unsere Welt der Gegenwart ist, Avalokitesvara, dessen Aufgabe es ist, nachdem sein Buddha Sakyamuni in das Nirvana einging, für die Verbreitung der Lehre zu sorgen, bis das Reich des Maitreya in der fünften Welt erscheint, die der Bodhisattva Visvapāni zeugen wird.

Wieder deckt sich diese in den tibetischen Spätformen des Buddhismus am reinsten ausgebildete, nachträglich kosmologische Systematik wenig mit dem wirklichen Glauben, der in den Bodhisattvas seine volkstümlichsten Gottesgestalten geschaffen hat. Viele alte Gottesvorstellungen der Völker, die der Buddhismus bekehrte, gingen in dieses Zwischenreich himmlischer Heilsbringer ein. Komplizierte Mischbildungen vergotteter Menschen und vermenschlichter Begriffe entstehen, an deren Entwicklung die Zeiten und die Völker gearbeitet haben, die vieldeutigste und schwierigst zu deutende der Bodhisattva Avalokitesvara, der nicht umsonst wieder den vierten Platz in der Reihe der fünf Dhyānibodhisattvas erhalten hat, dem Paradiesesbuddha Amitābha zugeordnet, dessen Gestalt in seiner Krone erscheint. Wenn aber Avalokitesvara in vielen Formen, als Kuanyin in China, als Kwannon in Japan höchste Verehrung genießt, so geschah es zugleich, weil uralte Gottesvorstellungen und Stammeslegenden verschiedenster Art in dieser wandlungsreichsten Gestalt des Mahāyāna-Buddhismus ineinander verschmolzen, bis jene weibliche Gottheit der Gnade entstand, die mit ihrem indischen Urbilde kaum mehr noch als den ursprünglichen Namen gemein hat. Padmapāni wird Avalokitesvara genannt, der aus dem Lotus geborene, denn Sūkhāvati ist seine Heimat, das westliche Paradies, wo er mit Mahāsthāmaprapta in der göttlichen Trinität zu Seiten des großen Amitābha thront, ähnlich den Fürbittern, die in der christlichen Darstellung den Weltenrichter begleiten, als Helfer und Mittler zwischen dem Buddha, der in ruhender Vollendung der diesseitigen Welt entrückt ist, und den nach Erlösung dürstenden Menschen. Den Bodhisattvas hat sich die Irrealität alles Seins enthüllt. So sinnen sie nicht mehr auf eigenes Heil, wie die Arhats, die mönchischen Schüler des Sakyamuni, sondern ihr Wirken ist Barmherzigkeit, ist die Betätigung der Gnade an den Menschen, zu denen sie freiwillig herabsteigen aus ihrer himmlischen Sphäre, zu denen sie herniederschauen, wenn sie als helfende Begleiter zu den Seiten des unnahbar unbewegten Buddha thronen.

Diesen Vollendeten endlich stehen, im Range den Bodhisattvas gleich, die kriegerischen Gestalten der Lokapālas, der vier Dämonenkönige, zur Seite, der vier Schutzgottheiten, die nach den vier Himmelsrichtungen den reinen Glauben gegen die Angriffe böser Mächte verteidigen. Vaisravana im Norden, Virūdhaka im Süden, Dhritarāstra im Osten und Virupaksa im Westen. Auf dem heiligen Berge Sumeru ist ihr Wohnsitz, und ihr Gelübde bindet sie, jeder Versammlung gläubiger Buddhisten



KWANNON. JAPAN. LACK. DETAIL
ERSTE HÄLFTE DES 8. JAHRHUNDERTS

Schutz zu leihen. Wieder offenbart sich in dieser Vierzahl der kosmologische Grundgedanke des Mahāyānabuddhismus, der in China auf die verwandten Vorstellungen universistischer Religionssysteme traf. Han san wei i heißt es in China: drei Religionen, und doch nur eine. So mag man an die mythischen Kaiser denken, die ähnlich den Lokapālas als die Vertreter der vier Himmelsrichtungen galten. An den vier Seiten der Stupa, wie an den vier Ecken des Altaraufbaues, der die Gestalten der Vollendeten trägt, stehen die vier gerüsteten Streiter des Glaubens, mit drohenden Gebärden den Feinden wehrend. Auch ihre Zahl aber wächst zur Zwölfzahl der Tierkreiszeichen, oder es treten an die Stelle der mächtigen Vier die zwei halbnackten Riesen, Brahma und Indra, es löst sich endlich aus ihrer Reihe Vaisravana, der als Kriegsgott besondere Verehrung genießt, den chinesische Legende dem Kaiser Hsüan Tsung, japanische dem Shōtoku Taishi in der Schlacht erscheinen läßt, der endlich in die Reihe der sieben Glücksgötter Aufnahme fand, da er als Herr des Nordens, der alle Schätze zeugt, zum Gott des Reichtums wurde.

Den fest gebildeten Vorstellungen vom Wesen der Überirdischen, die das riesenhafte und niemals vollendete, stets der Aufnahme neuer Gottheiten bereite Pantheon des Mahāyānabuddhismus bewohnten, entsprach ein ebenso fest umrissener Kanon ihrer bildlichen Darstellung, der zur Zeit als die Lehre ostwärts nach China sich verbreitete, eine ebenso lange und in ihrem Ablauf im einzelnen ebenso dunkle Entwicklung hinter sich hatte wie die Wandlung des Buddhabegriffs selbst von seinem menschlichen Verkünder bis zu der kosmologischen Spekulation, die in dem „großen Fahrzeug" ausgebildet worden war. Dem neuen Glaubensideal eines der Welt des Diesseits weit entrückten Buddhatums entspricht die bildliche Darstellung des Vollendeten, die keinen Zug der irdischen Gestalt jenes indischen Königsohnes trägt, der in das Nirvana eingegangen war, die nicht Abbild eines Menschen ist, sondern Symbol des Göttlichen schlechthin, das sich in den zweiunddreißig höheren und achtzig niederen Kennzeichen offenbart, die nach der Lehre des Mahāyāna Sakyamuni annahm, nachdem er die Erleuchtung empfangen hatte. Die Usnisa, jene Doppelwölbung des Scheitels, die das Symbol überirdischer Weisheit ist, die Urna, das Stirnjuwel, und die lang herabgezogenen Ohren des Alles Erhörenden, sind die sichtbarsten unter den äußeren Abzeichen der Buddhaschaft. Die Haltung ist jene vollkommenste Ruhe, die in der dreifach gerundeten Umrißlinie des in Meditation Verharrenden sich ausdrückt. Das Kleid ist das einfach mönchische Gewand, das in flach gelegten Falten von den Schultern herniederfließt.

Im Gegensatz zu dem schlichten Kleide des Buddha steht die fürstliche Gewandung des Bodhisattva, der als Schmuck die dreizehn köstlichen Zierrate trägt, die fünfblättrige Krone, die Ohrringe, das Halsgeschmeide, die Ringe um den Oberarm, den Unterarm und die Hand, die Fußspange, den Gürtel, die Schärpe und die Bänder, die seine Glieder umfließen. Das Haar ist einer Krone gleich hochaufgetürmt und mit Schmuck geziert. Auch er trägt häufig die Urna auf der Stirn, denn auch er ist der Erleuchtung, des Bodhi, teilhaftig. So stehen, als die anmutigen Begleiter des feierlich thronenden Buddha, die Bodhisattvas, wenn sie mit ihm zur göttlichen Dreiheit sich vereinen, oder sie thronen gleich ihm auf dem Lotuskelch oder auf den Tieren, die ihnen heilig sind, wenn sie selbständig der Verehrung der Gläubigen sich bieten.

Drohend erscheinen, das Reich der Vollendeten zu beschirmen, in kriegerischer Rüstung mit wild verzerrten Zügen, die vier Himmelskönige, ihr Fuß tritt die Dämonen, die sie bezwungen haben, oder jene zwei riesigen Türhüter, die den Eingang der Tempel bewachen, mit nackter Brust den Donnerkeil schwingend und furchtbar anzuschauen.

Mit einer solchen Fülle von Götterbildern hielt die einst götterlose Lehre des Buddha ihren Einzug im Osten, die neuen Tempel mit ihren Idolen bevölkernd, der Kunst, die bisher allein dem Totenkult und der Ahnenverehrung gedient hatte, neue Aufgaben stellend.

KUANYIN. HOLZ
CHINA, 13. JAHRHUNDERT (?)





EDGAR DEGAS, FRAU IM CAFÉ. PASTELL

DEGAS

VON

AMBROISE VOLLARD

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

In keiner Phase seines Lebens hat Degas Wert darauf gelegt, Geld aufzuhäufen. Sein Ausspruch ist bekannt: Zu meiner Zeit war es nicht Sitte, reich zu werden.

Und in dem Tonfalle, wie er es sagte, war ein leises Bedauern zu hören, daß diese Zeit vorüber sei.

Als er einmal einer Auktion beigewohnt hatte, auf der eines seiner Bilder einen sensationellen Preis gebracht hatte, sagte jemand:

Nicht wahr, Herr Degas, das ist jetzt etwas anders als damals, wo Sie ein Meisterwerk für hundert Franks verkauften?

Anmerkung der Redaktion: Eine Probe aus dem Buch Vollards, das in einer deutschen Übersetzung soeben im Verlag Bruno Cassirer erschienen ist.

Degas (in barschem Ton): Warum ein Meisterwerk? . . . Wenn Sie wüßten, wie ich mich nach jener Zeit zurücksehne! Vielleicht war ich schon damals das Rennpferd, auf das man setzte, aber wenigstens wußte ich doch nichts davon . . . Und wenn meine Ware erst einmal anfängt, so in die Höhe zu gehen, wie wird es dann mit Ingres und Delacroix sein? Die werde ich mir dann überhaupt nicht mehr leisten können!

Ich: Herr Degas, es wäre für Sie ein leichtes, so viel Geld zu bekommen, wie Sie nur wollen! Sie brauchten nur Ihre Kästen aufzumachen.

Degas: Sie wissen, wie widerwärtig es mir ist, zu verkaufen, und daß ich immer darauf hoffe, es besser zu machen.



EDGAR DEGAS, DAS FOYER DER TÄNZERINNEN





EDGAR DEGAS, DREI TÄNZERINNEN

Und dieses unaufhörliche Suchen war die Ursache zu den vielen Pausen, die Degas von seinen Zeichnungen machte und zu dem Gerede des Publikums: „Degas wiederholt sich.“ Das Pauspapier diente dem Maler nur als Mittel, um Neues zu versuchen. Diese Versuche machte Degas, indem er seine neue Zeichnung außerhalb des ersten Konturs anfing. So konnte es vorkommen, daß mit immer neuen Versuchen ein Akt, der ursprünglich nicht größer als der Handteller war, schließlich lebensgroß wurde, um zuguterletzt ganz verworfen zu werden.

Der Ausspruch von Degas, den er Manet gegenüber tat, ist bekannt genug geworden:

Passen Sie auf, Manet, ich werde früher als Sie ins Institut kommen.

Und als Manet lachte:

Ja, ja, mein Herr, durch die Zeichnung.

Und wie ist der wunderbare Ton der Pastelle von Degas zu erklären? Der Maler B . . . fragte mich eines Tages:

Sagen Sie, Vollard, Sie kennen doch Degas so gut, könnten Sie ihn nicht fragen, wo er seine Pastellstifte kauft. Meine Frau meint, daß er irgendeinen Kunstgriff haben muß, um diesen merkwürdigen, zugleich matten und glänzenden Ton herauszubekommen.

Als ich einige Zeit darauf zu Degas kam, hatte er gerade ein paar Pastellstifte in der Hand.

„Was das für eine verteufelte Arbeit ist, den Pastellfarben das Bunte zu nehmen, ich wasche sie einmal und noch einmal, lege sie in die Sonne . . .“

Ich (indem ich auf ein Pastell zeige, das auf der Staffelei steht): Ja, aber diese Tänzerinnen, die so leuchtend sind wie Blumen? . . .





EDGAR DEGAS, FRAU VOR DEM SPIEGEL. PASTELL



EDGAR DEGAS, ZWEI TANZERINNEN. PASTELL

Degas: Wie ich das herausbekomme? Na, natürlich doch mit dem matten Ton! . . .

*

Degas hatte mir schon öfter gesagt:

Vollard, Sie müssen heiraten. Sie wissen nicht, was es heißt, einsam sein, wenn man alt wird.

Ich erzählte eines Tages Degas von einer kleinen Feier, die zu Ehren eines großväterlichen Geburtstages veranstaltet worden war. Man setzte sich nach neun Uhr zu Tisch. In der freudigen Erregung hatte man vergessen, dem Großpapa seine gewohnte Brotsuppe zu bereiten, so daß nun der alte Herr angesichts eines auf amerikanische Art zubereiteten Hummers und einer Gänseleberpastete am Verhungern war . . .

Degas: Nach neun! . . . Und eine Menge Blumen auf dem Tisch, dafür möchte ich meine Hand ins Feuer legen!

Ich: Das ganze Tischtuch mit aufrecht stehenden Nelken besteckt. Man hatte den Blumenschmuck einer Tafel nachgeahmt, die Paul Bourget in einem seiner Romane beschreibt.

Und eine der Enkelinnen sagte:

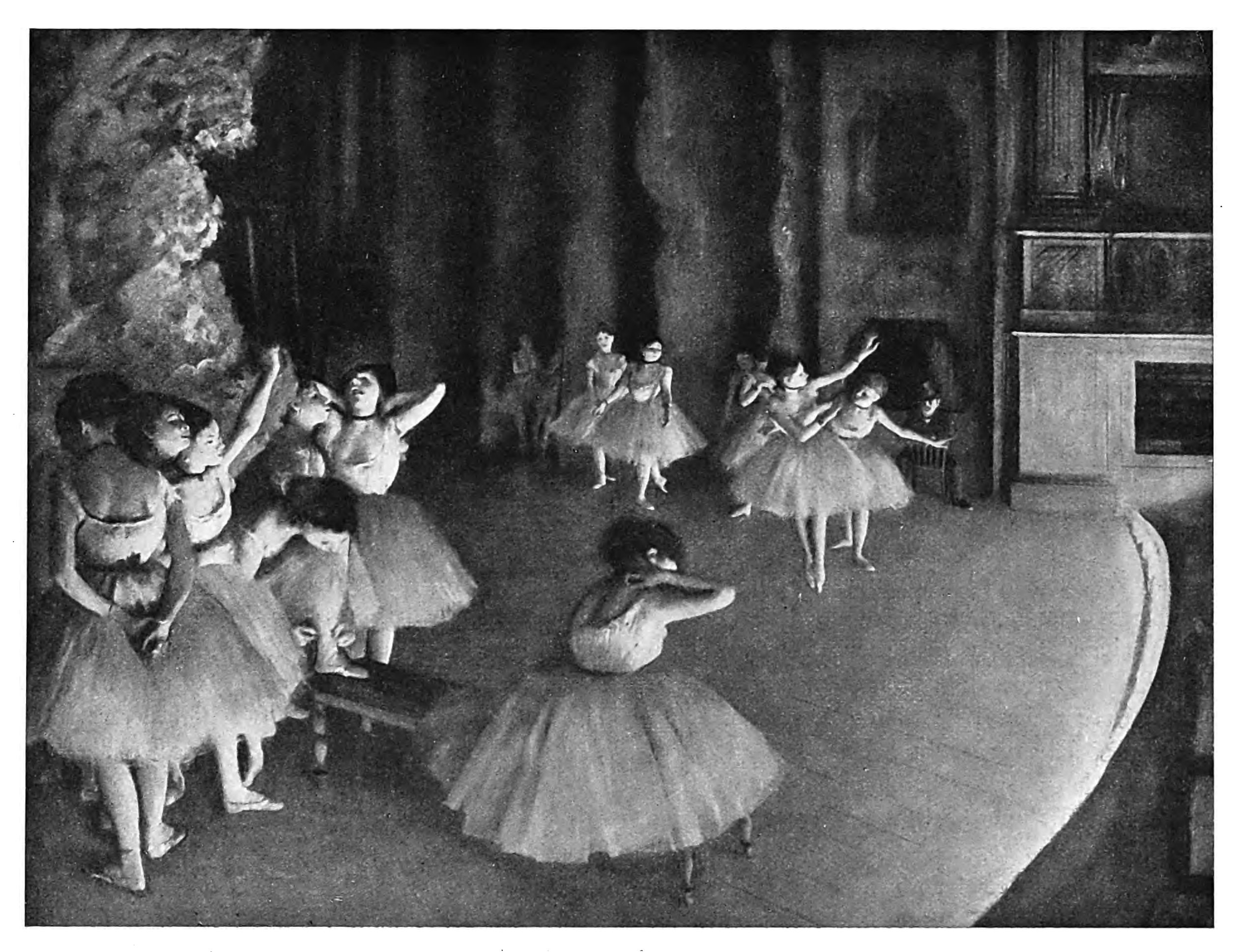
Da heute dein Geburtstag ist, Großpapa, darfst du auch meine beiden Hündchen auf dem Schoß halten...

Das ist schlimm, sagte Degas, aber ich glaube wirklich, man könnte sich noch eher an Hunde gewöhnen, na, und sogar zur Not auch an die Blumen auf dem Tisch, während man ißt, als an die Einsamkeit . . . Immer an den Tod zu denken! . . .

Ja, aber, Herr Degas, erlaubte ich mir zu fragen: Warum haben Sie selbst nicht geheiratet?

Ach ich, das ist eine ganz andere Sache. Ich hatte zu große Angst, wenn ich ein Bild gemalt hätte, von meiner Frau die Worte zu hören: „Das ist aber hübsch, was du da gemacht hast."

*



EDGAR DEGAS, BALLETTPROBE

Ich habe schon davon gesprochen, welchen Entschluß es Degas kostete, sich von einer seiner Arbeiten zu trennen, da er immer hoffte, es bei neuen Versuchen besser zu machen. Auch verließ ihn eine andere Unruhe nicht: daß man irgendein Werk seiner Hand in einen anderen Rahmen setzen könne.

Wenn er sich einmal dazu überreden ließ, etwas von seiner „Ware", wie er sich ausdrückte, wegzugeben, so händigte er sie fertiggerahmt aus, oder wenn er sich so fest auf den Käufer verlassen zu können glaubte, daß er sich ungerahmt davon trennte, so verfehlte er doch nicht, ihm ans Herz zu legen: „Gehen Sie zu Lézin (der einzige Rahmer, auf den Degas große Stücke hielt), ich werde vorbeikommen und den Rahmen aussuchen."

Er bevorzugte bei den Passepartouts für seine Zeichnungen das alte Einwickelpapier der Zuckerhüte, das ein so schönes Blau hat, und ließ die Zeichnung vom Passepartout durch einen weißen Streifen, einen halben Zentimeter breit, absetzen. Er pflegte zu sagen: „Nur kein tiefes Passepartout mit schrägem Rand, der das Sujet zerschneidet." In bezug auf seine Rahmen hatte er eine besondere Vorliebe für den Hahnenkammrahmen, dessen Auszackungen, wie der Name besagt, den Hahnenkamm nachahmen, ein Modell, dessen Profilierung er selbst gezeichnet hatte.

Er wählte auch selbst die Tönung seiner Rahmen und bediente sich dabei derselben Farben, mit denen man die Gartenmöbel streicht. Whistler pflegte spaßhaft zu ihm zu sagen: „Ihre Gartenrahmen . . ."

Man kann sich den Zorn von Degas vorstellen, wenn sein „Kunstliebhaber", im Glauben, den Wert des Kunstwerks zu erhöhen, einen mit so vieler Liebe ausgesuchten Rahmen durch eine goldene Einfassung ersetzte. Dann war der Bruch unvermeidlich. Degas gab das Geld zurück und nahm das Bild mit.

Eines Abends war Degas mit anderen Gästen bei einem alten Freunde eingeladen; er kam jedoch nicht über das Vorzimmer hinaus, da ihm schon dort eines seiner Bilder in einem Goldrahmen ins Auge gefallen war. Mit einem Geldstück lockerte er die Nägel, mit denen die Leinewand am Rahmen befestigt war, und verließ, sein Bild unterm Arm, die Wohnung.

Wo steckt nur Degas? fragte die Frau des Hauses. Ich habe ihn doch vorhin kommen sehen?

Man sah ihn niemals wieder.

Da soll man sich auf seine Freunde verlassen können! sagte Degas.

Und der „Freund", der meinte, daß der Maler den Rahmen nicht kostbar genug gefunden hatte, sagte:

Ein Rahmen für fünfhundert Franks! Was denkt sich denn der Degas eigentlich?

Bei Herrn Rouart wenigstens können Sie in dieser Beziehung beruhigt sein, sagte ich zu Degas, da wissen Sie, daß Ihre Bilder den Rahmen behalten, den Sie ausgesucht haben.

Degas: Ja, aber es handelt sich nicht immer nur um die Rahmen! Ehe ich etwas aus dem Atelier herauslasse . . .

Und Herr Rouart, der nur zu gut die Gewissenhaftigkeit des Malers kannte, die ihn immer veranlaßte, irgendein Detail in seinen Werken, selbst in seinen durchgeführtesten, verbessern zu wollen, hatte es für vorsichtig gehalten, seine berühmten Tänzerinnen vermittels einer Kette an der Wand zu befestigen.

„Sagen Sie mal, Rouart, der eine Fuß da . . . Mit einer ganz kleinen Übermalung . . ."

Aber der andere empfand keinerlei Unruhe, war er sich doch der Festigkeit seiner Kette bewußt.

*

Degas hatte vor der Wissenschaft einen wahren Abscheu.

Man wird niemals den Schaden ganz ermessen können, den die Chemie der Malerei zugefügt hat, sagte er wieder und wieder. Sehen Sie nur diese Leinewand, wie die Farbe darauf geplatzt ist; was für Zeug mögen sie da wohl wieder hineingemengt haben?

Aber diesmal mußte er schließlich zugeben, daß die Schuld an ihm lag, da er auf einer zu frischen Bleiweiß-Grundierung gemalt hatte.

Und eine andere Sorge beschäftigte ihn unablässig, es war die Qualität des Papiers, auf dem er seine Pastelle machte; außer wenn, wie es durch seine Arbeitsmethode meist der Fall war, nämlich Pausen über Pausen zu zeichnen, seine Pastelle auf Pauspapier gezeichnet waren. „Wenn sie dann von Lézin auf solides Bristolpapier geklebt werden" . . . Und das Fixativ! Er wollte von keiner der Fixativsorten wissen, die im Handel erhältlich sind; denn er behauptete, daß sie etwas Glänziges zurücklassen und außerdem die Farbe verschlucken. Das Fixativ, das er benutzte, wurde für ihn allein durch seinen Freund Chialiva bereitet, einen Schafmaler, Italiener von Geburt, dem die Nachwelt dafür dankbar sein muß, daß er sein Teil zur Erhaltung der Pastelle von Degas beigetragen hat. Leider hat Chialiva sein Geheimnis mit ins Grab genommen. Es war für Degas um so wichtiger, ein gutes Fixativ zu haben, als er seine Pastelle soundsooft überarbeitete, und jede Überarbeitung einzeln fixiert werden mußte, so daß ein vollkommenes Zusammenwachsen der verschiedenen Farbenaufträge unbedingt notwendig war.

*

Man sprach eines Tages im Beisein von Degas über die Freskomalerei.

Es ist der Traum meines ganzen Lebens gewesen, Wände zu bemalen, aber die Leute sind zu sehr den Paragraphen des Mietskontrakts ausgeliefert . . .

Und selbst wenn es sich um einen Sammler gehandelt hätte, der ein eigenes Haus bewohnte, so wäre Degas den Verdacht nicht losgeworden, daß der Besitzer, wenn erst einmal die Bemalung fertig gewesen wäre, sie auf Leinwand hätte übertragen lassen und „eins, zwei, drei, damit zum Kunsthändler".

„Ja, wenn ich sicher sein könnte, daß meine Preise nicht mehr steigen! Dann! . . ."

Ich hörte Degas öfter sagen, daß, wenn er ganz seine eigenen Wege hätte gehen können, er immer beim Schwarzweiß geblieben wäre: „aber wenn man die ganze Welt auf dem Buckel hat, die Farbe und wieder Farbe haben will!" . . .

Und wirklich, wenn man sieht, wie vollkommen er sich mit einem einfachen Stückchen Kohle auszudrücken vermochte!

Ich fragte Renoir, als er aus München zurückkam, wo er ein Porträt gemalt hatte, was ihm von



der Sammlung seines Auftraggebers den stärksten Eindruck hinterlassen habe:

„Ein Akt von Degas ist mir im Auge haften geblieben, eine einfache Kohlezeichnung. Alles andere verschwand dagegen, es war wie ein Fragment vom Parthenon."

*

Mit seiner Ehrerbietung vor dem Schaffen der anderen, kann man sich leicht vorstellen, in welchen Zustand Degas geriet, wenn man eines seiner Werke anrührte. Eines Tages bemerkte ich bei ihm an der Wand ein Bild von seiner Hand, das einen Mann darstellte, der auf einem Sofa saß, und neben ihm eine Frau, die in der Mitte, von oben nach unten, durchgeschnitten war.

Ich: Wer hat dieses Bild zerschnitten?

Degas: Ist es zu glauben, daß Manet das getan hat? Er fand, daß Frau Manet schlecht wirkte. Na . . . ich werde nun versuchen, Frau Manet wiederherzustellen. Aber können Sie sich denken, wie mir zumute war, als ich meine Studie bei Manet wiedersah? . . . Ich bin, ohne ein Wort zu verlieren, mit meinem Bilde unter dem Arm fortgegangen. Nach Haus gekommen, nahm ich ein kleines Stilleben, das er mir einmal geschenkt hat, von der Wand. „Sehr geehrter Herr," schrieb ich ihm, „hiermit schicke ich Ihnen Ihre ‚Pflaumen' zurück."

Ich: Aber später haben Sie sich dann wieder mit Manet versöhnt . . .

Degas: Ja, wie kann man mit Manet auf die Dauer verfeindet sein? Nur hatte er inzwischen schon seine „Pflaumen" verkauft. Gott, wie entzückend war dies Bildchen! Wie ich schon sagte, hatte ich vor, Frau Manet „wiederherzustellen", um ihr ihr Porträt zurückzugeben; aber da ich es von einem Tag zum andern verschob, ist es in diesem Zustand geblieben . . .

Ich: Manet hätte wohl ebenso einen Delacroix oder Ingres zerschnitten?

Degas: Ja, gewiß, auch einen Delacroix oder Ingres; er wäre dazu imstande gewesen, dieser Schurke! Aber wenn er das getan hätte, so glaube ich wirklich, daß ich ihn nie mehr wiedergesehen hätte.

Einige Zeit darauf traf ich Degas, von einem Dienstmann gefolgt, der auf seinem Haken ein Bild von Manet trug. Wie ich dann sah, stellte es eine der Figuren auf einer „Erschießung des Kaisers Maximilian" dar, den Sergeanten, der sein Gewehr lädt, um ihm den Gnadenschuß zu geben. Degas erzählte mir:

Denken Sie nur, welches Unglück, man hat die Dreistigkeit gehabt, dies Bild zu zerschneiden! Natürlich hat es die Familie getan! Um Gottes willen, heiraten Sie niemals . . . Ich habe das Fragment aufgestöbert, aber wo mag das übrige stecken?

Degas gelang es, noch einige Teile aufzutreiben, er ließ sie mit dem Sergeanten auf eine Leinwand übertragen, indem er die nötigen Zwischenräume frei ließ für die damals noch unauffindbaren Teile des Maximilian *.

Denn neben dem Maler Degas gab es den Sammler Degas, und zwar war er ein leidenschaftlicher Sammler.

Eines Abends, als man bei Herrn Alexis Rouart zusammen bei Tisch saß, erzählte dieser von einigen Zeichnungen von Ingres, die er soeben vom alten Noisy, einer Spürnase ersten Ranges, erworben hatte. Degas war so erpicht darauf, die Zeichnungen sogleich zu sehen, daß Rouart vom Tisch aufstand, um die Mappe zu holen. Und Degas geriet bei dem Anblick in solche Aufregung, daß man das Essen im Stich ließ, um nach der rue La Fayette zu laufen, wo der alte Noisy seinen Laden hatte, der für die alten Kunden auch abends offen blieb. Da die Gardine schon heruntergelassen war, ging man über den Hof hinein.

* Bei der Auktion des Nachlasses von Degas erwarb die Nationalgallery in London diese Fassung der Erschießung des Kaisers Maximilian, und die zusammengesetzten Stücke wurden wiederum getrennt.





HEINRICH ZILLE, SELBSTBILDNISZEICHNUNG. FEDER

MEIN LEBENSLAUF

VON

HEINRICH ZILLE

AUFGEZEICHNET FÜR DIE AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN

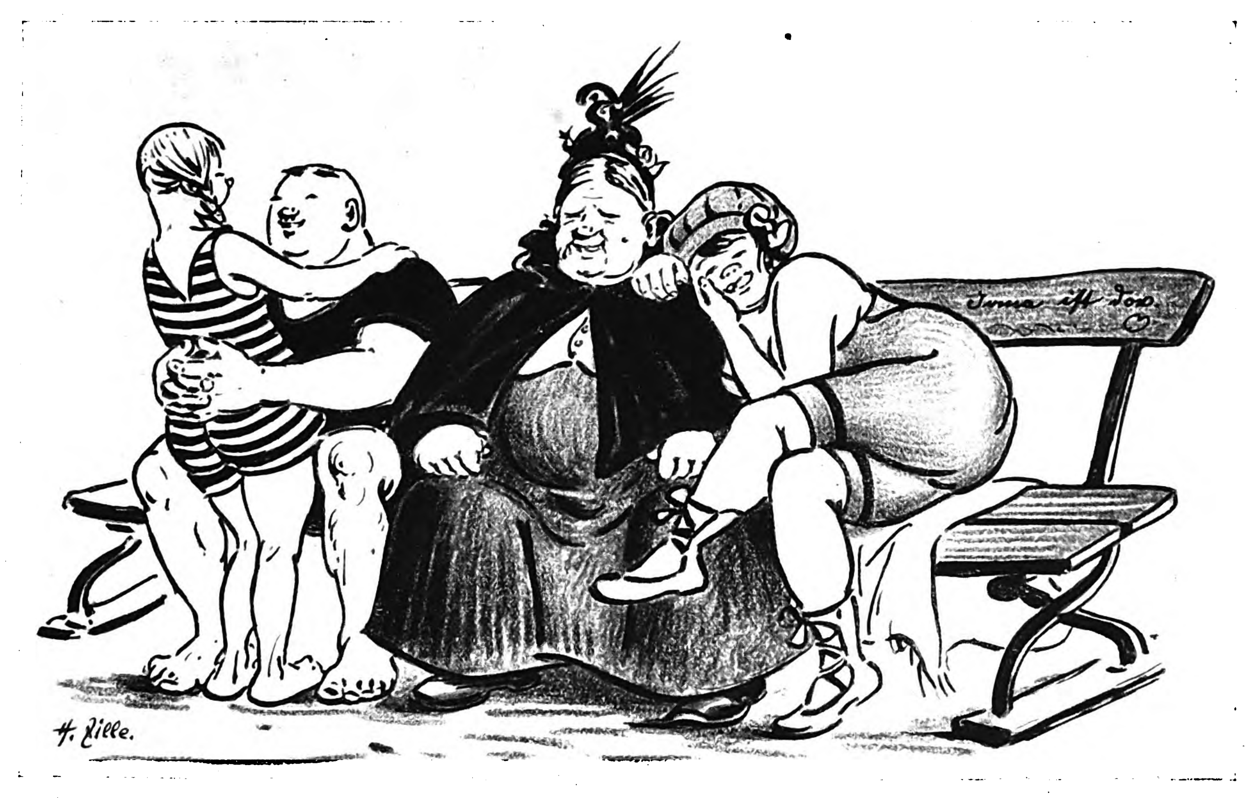
1872 lernte ich Lithograph und ging die Woche zweimal abends in den Unterricht zum alten guten Professor Hosemann in die Kunstschule, die damals in der Akademie war, ebenso zweimal die Woche zum Professor Domschke, Anatomie, der sehr grob war — und die vollste Klasse hatte: „Wenn se noch nich mehr kenn', dann setzen sie sich mit ihr Brett uff die Treppe un' nehmen nich hier die hoffnungsvollen Jünglinge, die bald nach Italien wollen, den Platz weg!" — aber die Klasse war übervoll, die jungen Leute freuten sich über den alten Herrn, der so wie der *olle Schadow* sprechen sollte — nach ihm hats P. Meyerheim verstanden, das „Berlinern" weiter auszubilden. Der alte Hosemann ließ mich in seiner Wohnung Louisenstraße, am Neuen Tor, ganz gern seine Skizzen und Zeichnungen ansehen und auch abmalen, sagte aber: „Gehen Sie lieber auf die Straße raus, ins Freie, beobachten Sie selbst, das ist besser als nachmachen. Was Sie auch werden — im Leben können Sie es immer gebrauchen; ohne zeichnen zu können, sollte kein denkender Mensch sein." Es ist ein nicht grade heiteres, von wenig Sonne erhelltes Feld, das ich mir wählte: der fünfte Stand, die Vergessenen! Ich bewunderte Hans Baluschek, den ich so hoch verehre und nie erreichen werde! Als Kind bei Entbehrungen aller Art aufgewachsen, machten die Hogarthschen Stiche, die ich als Junge in den Pfennigmagazinen entdeckte, großen Eindruck auf mich; ich verglich



HEINRICH ZILLE, ZEICHNUNG. KREIDE UND TUSCHE

den Inhalt der Bilder mit dem Leben, das ich um mich sah. Mein Vater war der älteste Insasse des Schuldgefängnisses, den die Gläubiger schon jahrelang festhielten, bis das Gesetz über die „Wechselhaft" fiel. Dort erlebte ich Szenen, wie sie Dickens im „David Copperfield" geschildert hat. Aus buntem Tuch und Pelzresten verstand Mutter Schweinchen, Hunde, Katzen, Mäuse usw. plastisch darzustellen, wobei die Schwester und ich bis in die Nacht hinein halfen. Dann wurden die Tierchen auf ausgezackte Tuchläppchen genäht und gingen als Tintenwischer in die Welt — nachmittags, nach der Schule von mir verhandelt in den kleinen Schreibwarenläden — im Osten Berlins. Es kauften auch größere Geschäfte und ich hole mir noch mein Zeichenmaterial von Bormann in der Brüderstraße und lege mein Geld dafür auf denselben Tisch, auf dem ich als Junge den kargen Verdienst für unsere Arbeit mürrisch hingeschoben bekam. Für die Bewohner im Hause gab es auch viel zu tun. Vom versoffenen Kommodentischler im Keller des Vorderhauses bis zur rohrstuhlflechtenden blinden Frau in dunkler Kammer, vier Treppen hoch im Hinterhaus, wurde ich der Vertraute. Die Woche ging ich zweimal in den Zeichenunterricht; das kostete den Monat einen Taler, den ich mir selbst verdiente. Von der ganzen Schulzeit waren mir die liebsten Stunden, in der ärmlichen Dachstube, Berlin O., Blumenstraße, beim alten Zeichenlehrer Spanner. Und merkwürdig, ein Haus weiter

wurde ich als älterer Mann in dem Verbrecherkeller, der sich dort befand, von dem Aufpasser an der Kellertür, den man „Spanne“ nennt, mit dem Tode bedroht. Das Sehen und Erleben in den Kinderjahren half wohl später manche Bildchen gestalten. Oft ist's umgekehrt. Die armen Kunstjünger malen Reichtum und dicke Schinkenbrote, wogegen die reichen Leute die Armen in lokal „Das Orpheum“. Zum Frühstück mußte ich Bier holen, das konnten wir von den Kellnern des „Orpheums“, die eine eigne Kantine hatten und vormittags beim Putzen des Fußbodens, der Spiegelscheiben usw. waren, bekommen. Da lagen noch betrunkene Männer und Weiber in den Nischen und Logen: die Glücklichen der Gründerzeit, die die Ernte der Kriegserfolge von 1870—71



Die Republikanische Stöpseljule (Telefonistin) im Ostseebad.
„Großmutter, der Bademeester sagt hier verkehren
Freunde aus zwee Hemisphären, damit meint er wohl
was recht unanständiges“ — —

HEINRICH ZILLE, ZEICHNUNG. KREIDE UND TUSCHE

Wort und Bild darstellen. Ich bin bei meinem „Milljöh“ geblieben — wenn auch nicht in dem Sinne, den mir ein reicher Malerjüngling erzählte. Als der zufällig ein paar Kinder, die ich oft gezeichnet habe, als Modell bekam und sich bei der Mutter der Kleinen beklagte, daß die Göhren so wenig sauber wären, bekam er von der entrüsteten Frau zur Antwort: „For Zillen könn'n se ja nich dreckich jenug sind“. Also 1872 lernte ich Lithograph. In dem Haus war das alte berühmte Ball- einheimsten. Ich kam mal dazu, wie sich die Kellner eine besoffene dicke Hure über den Stuhl gelegt hatten und auf deren entblößtem .... einen Dauerskat kloppten. Bei diesem Lithographen wurden die deutschen Heerführer und Fürsten dutzendweise in allen Größen fabriziert, ebenfalls nach Photographien verstümmelte und geheilte Soldaten für medizinische Werke auf Stein gezeichnet, Heiligenbilder, Madonnen mit blutenden Herzen, der Gekreuzigte usw., die dann in



HEINRICH ZILLE, ZEICHNUNG. KREIDE

den Wohnungen der armen Leute, rechts und links neben dem Regulator hingen. Darunter baumelten die Kriegsgedenkblätter und Kriegsmedaillen der gefallenen oder verstümmelten Väter und Söhne. Wir hatten damals ein merkwürdiges Kunstgewerbe, der Triumph in der Möbelarchitektur war der Muschelaufsatz, all das frühere Gute ist seit jener Zeit aus den Wohnungen der kleinen Leute verschwunden, das Kunstgewerbe ging an die Arbeit. — War auch die Arbeit am Tage nicht so erfreuend, um so mehr waren es die Abende in der Kunstschule und später im Abendaktsaal. Sonntags gings ins Freie, um Landschaft zu versuchen. Die noch bleibende Zeit mühte ich mich, das auf der Straße Gesehene aus der Erinnerung zu zeichnen. Der Lehre folgte die Gehilfenzeit; ich kam in gute Werkstätten, arbeitete mit R. Friese und Frenzel, den späteren Tiermalern und vielen tüchtigen Lithographen zusammen und erlernte den Buntdruck. Nach der Militärzeit ging ich zum graphischen Gewerbe, wie Lichtdruck, Zinkographie, Photogravüre usw. über, da hat mir das etwas zeichnen können geholfen, gute Arbeit zu machen. Mancher Beitrag für Zeitungen war entstanden, die Zeichnungen und Skizzen sammelten sich an, so daß ich auf Zureden von Freunden mich zaghaft traute, in der ersten Schwarzweiß-Ausstellung der Berliner Sezession 1901 auszustellen. Man war entrüstet über die Verunglimpfung Berlins und seiner Bewohner.

Nach und nach lernten die Leute sehen, urteilen und mich verstehen. Im Osten und Norden Berlins verstanden sie mich gleich, als meine Gestalten im Simplizissimus und der Jugend, den ersten Zeitschriften, die mir gnädig waren, auftauchten. Seit 1907 bin ich nicht mehr im graphischen Gewerbe und konnte mich mit dem, was mir am Herzen lag, nun ganz und gar befassen.

Meine erste eigene Wohnung war im Osten Berlins im Keller, nun sitze ich schon im Berliner Westen, vier Treppen hoch, bin also auch gestiegen. Einige Radierungen sind ins Kupferstichkabinett gelangt und eine Anzahl Zeichnungen und Skizzen in die Nationalgalerie. Jetzt, 1924, bin ich sogar Mitglied der Akademie geworden. Dazu schreibe ich das, was das *völkische Blatt* der „Fridericus“ sagt: Der Berliner Abort- und Schwangerschaftszeichner Heinrich Zille ist zum Mitglied der Akademie der Künste gewählt und als solcher vom Minister bestätigt worden. — Verhülle, o Muse, dein Haupt.



HEINRICH ZILLE, ZEICHNUNG



KUNSTAUSSTELLUNGEN

HEINRICH CAMPENDONK
(Oktoberausstellung im Kronprinzenpalais)

Es geschieht nicht zum ersten Mal, daß Berlin einen Künstler kennen lernt, der der Provinz längst geläufig, den rheinischen und mitteldeutschen Sammlern Repräsentant deutscher Kunst ist. Heinrich Campendonk hatte sich während des Krieges im „Sturm" des öfteren gezeigt, aber als gereifter und anerkannter Mann hat er erst jetzt sich den Berlinern vorgestellt.

An äußerer Anerkennung lag ihm nie etwas. Er arbeitete sehr intensiv für sich; seit 1911 in Sindelsdorf mit Marc zusammen, seit 1915 einsam in Seeshaupt am Starnberger See, seit 1923 in seiner Vaterstadt Krefeld, wo ihm Multhaupt inmitten der weiten rheinischen Flachlandschaft ein schönes Haus erbauen ließ.

Was Sensation in seinen Bildern zu machen scheint, ist die Unbefangenheit seines rheinischen Farbensinns. Marc und Macke, die Kriegsgefallenen, hat man sich endgültig einverleibt; man wird sich mit dem lebendigen und immerfort schaffenden Phänomen Campendonk auseinandersetzen müssen. Er steht mitten in der Tradition jener rheinisch gefärbten „Farbenromantik"; aber er hat sie weitergebildet, und wohin er noch gelangen könnte, läßt die Wendung zur Skala in Grau-Weiß ahnen, die seine letzten Werke aufweisen.

Die Ausstellung in vier Sälen des Kronprinzenpalais gibt den starken Eindruck nicht wieder, den die Augustschau im Düsseldorfer Kunstverein zu einem Ereignis gestaltete. Es fehlen viele Hauptbilder der letzten Zeit, schwächere einer früheren schwankenden Periode sind dafür eingeschoben. Die in Düsseldorf höchst eindrucksvolle Entwicklung von 1918—1924 ist hier verwischt; unberechenbare äußere Umstände, Besitzer- und Transportschwierigkeiten haben das Gesamtbild zum Ungünstigen hin verschoben. Man sollte sich auf die spätesten Werke und auf den Saal mit Hinterglasmalereien beschränken, um sich das rechte Urteil zu bilden.

Denn Technik und Schaffensperioden sind nicht gleichgültig für Beurteilung eines Künstlers, sondern wesentliche Merkmale. Campendonk ist ein langsam und stetig Fortschreitender, der eben erst in sein entscheidendes Stadium getreten zu sein scheint. Obwohl er mit Marc, Macke und Kandinsky gemeinsam seit 1911 an neuen Formulierungen arbeitete, ist er zeitlich lange hinter jenen zurückgeblieben. Seine Empfänglichkeit reagierte auf viele Einflüsse; es ist leicht und billig, von seinem Werk dergleichen abzulesen und dann von Kunstgewerbe und Geschmacksroutine zu fabeln. Das Problem liegt tiefer; und es ist weiser, sein Ringen durch alle lockenden Formeindrücke hindurch zur eigenen Klarheit zu verfolgen, als die Stationen des Weges auf ihre Namensschilder hin abzusuchen, von Marc und Kokoschka bis zu Muche und javanischen Schattenspielen.

In den Glasbildern wird man den reifsten und eigensten Campendonk entdecken. Diese wunderliche zerbrechliche Form, die auch in Paris z. B. Marcoussis, nur in anderem Sinne, kultiviert, scheint alles Feinste und alle Süße seiner Begabung zu entbinden. Im Ölbild ist er eigentlich erst



HEINRICH CAMPENDONK, MALEREI AUF GLAS
AUSGESTELLT IM KRONPRINZENPALAIS
MIT ERLAUBNIS VON ZIEGLERS KABINETT, FRANKFURT A. M.



in den letzten Arbeiten, die Weiß in den Mittelpunkt rücken und in strengerem Aufbau bis zu Dunkelgrau und Schwarz variieren — zur Lösung von der Buntheit des Aquarells gelangt. Im Hinterglasbild aber, angeregt durch die primitiven oberbayerischen Bauernscheiben des achtzehnten Jahrhunderts, triumphiert sein Farbengefühl, befreit von bildhaften Hemmungen und Reminiszenzen. Nie irrt sein Stilgefühl zu Abstraktionen ab. Die Welt des Stillebens im weitesten Sinne ist sein Gebiet; Akte, Figuren, Ländlichkeiten, Tiere und Blumen: alles wird ihm Blütenstrauß musikalischer Farbigkeit, aus mystischem Dunkel zur Leuchtkraft des Regenbogens steigend. Gibt es hier Inhalte oder ist der Gegenstand Hekuba? Man vergißt es zu fragen. Der vegetative Eindruck einer Gestalt, eines Gesichtes, eines Papageis ist so suggestiv wie ihre still glühende Farbe; es ist nicht gleichgültig, was dargestellt wird, aber auch nicht wesentlich: wesentlich allein ist die Harmonie des Existenten mit seiner erstaunlichen Farbe, die nicht vollkommener sein kann. Bisweilen stört Primitivität und Verzeichnung: in den besten Sachen dominiert das Beglückende einer süßen märchenhaften Unschuld, die aus allen Dingen, und just aus den simpelsten und ausgelaugtesten, Visionen von der Glücksempfindung eines echten Romantikers macht.

Man kann die ganze Bildermalerei und man kann die deutsche Romantik in Bausch und Bogen ablehnen; dann fällt Campendonk auch unter diese Ablehnung. Läßt man aber das Bild gelten, wie es die europäische Kunst seit der Spätgotik beherrscht: so wird man seine Malerei zu den glücklichsten Beispielen in unserer Zeit zählen müssen. Zum allermindesten seine Hinterglasbilder, Spätlinge einer Kultur, die zu fast raffinierter Innigkeit und Süße verfeinert wurde. Paul F. Schmidt.

KOPENHAGEN

In den ersten Septembertagen wurde hier eine Ausstellung moderner deutscher Graphik eröffnet, vom Spätimpressionismus bis zur Gegenwart, vom Altersstil Liebermanns und Corinths bis zu Klee und Dix. Den Mittelpunkt bildeten Nolde und Kokoschka und anschließend die Graphik der ehemaligen „Brücke-Künstler", dominierend Kirchner, Schmidt-Rottluff und Heckel. Aber auch alle anderen Schattierungen nachimpressionistischer Gegenwartskunst — Barlach mit seinen letzten großen Lithographien, Kolbesche Tuschzeichnungen, der Kriegszyklus von Dix, Großmann, Purrmann usw. — waren reich vertreten und sorgfältig ausgewählt. Den Grundstock bildete die kleine graphische Sammlung des Lübecker Museums, die Hamburger Kunsthalle und eine Anzahl bedeutender Privatsammlungen hatten aus ihren Beständen beigesteuert, so daß ein umfassendes Gesamtbild entstand. Der Eindruck wurde belebt durch einige Aquarelle, die besonders wirkungsvoll die langen Wände mit Schwarzweißkunst gliederten und wertvolle Ergänzungen gaben nach Seiten der rein malerischen Begabung. So läßt sich sagen, daß die Vorführung seit zehn Jahren zum erstenmal in Dänemark eine übersichtliche Vorstellung von neudeutschem Kunstwillen vermittelte.

Die Veranstaltung ging aus vom Kopenhagener Kunstverein, der sich wegen der Zusammenstellung der Ausstellung nach Lübeck gewandt hatte. Die „Nordische Gesellschaft" vermittelte die technische Durchführung und der Lübecker Museumsdirektor Dr. Heise übernahm die Auswahl der Blätter und hielt den Eröffnungsvortrag in Anwesenheit des Vorstandes des Kunstvereins, des deutschen Gesandten v. Mutius und einiger geladener dänischer und deutscher Kunstfreunde. Die Presse gab zum Teil Auszüge aus der Rede wieder, doch hatte man leider den Eindruck, daß im allgemeinen der Ausstellung in den altmodischen Räumen des stillen Kunstvereins weniger Beachtung geschenkt wurde, als es diese mit Sorgfalt vorbereitete repräsentative Gesamtschau verdient hätte. Gleichzeitig fand in einigen Räumen der Glyptothek Ny-Carlsberg eine Matisse-Ausstellung statt, veranstaltet von der Vereinigung für französische Kunst, die großen Zulauf hatte.

Die deutsche Graphik-Ausstellung war vor Kopenhagen kurz in Lübeck (im Behnschen Hause) gezeigt worden, und zwar in wesentlich erweitertem Umfang.

BERLIN

Plastiken und Zeichnungen von Georg Kolbe waren in der Kleinen Galerie ausgestellt. Sie waren — wohl vom Künstler selbst — so geschmackvoll geordnet, wie wir es bei Ausstellungen Kolbes gewöhnt sind und kamen somit zur besten Geltung. Vor allem kam in dieser kleinen Ausstellung das Elegante im Talent Kolbes zum Vorschein.

Zeichnungen und graphische Blätter von Wilhelm Lehmbruck stellte der Euphorion-Verlag aus. Man hatte wieder einmal einen Gesamteindruck von diesem Künstler, den man in mancher Beziehung den Meid unter den Bildhauern nennen könnte. Er war ein kluger, origineller und geschmackvoller Resumist, der zugleich von Marées und Rodin zu lernen und statuarischen Klassizismus pikant zu machen verstand. Seine Kunst verliert auf der Stilsuche nicht die Sinnlichkeit; und diese Sinnlichkeit hat etwas Festliches, Hochzeitliches.

Die Galerie J. Casper zeigte einen Raum mit Bildern Max Pechsteins, meistens aus den Jahren 1922 und 1923. Pechstein ist ein Maler, der in Ausstellungen immer wirkt, dank der starken dekorativen Kraft seines Pinsels. Bemerkenswert ist, daß er seit Jahren schon auf derselben Höhe bleibt. Das ist selten. In seinen Jahren pflegen die Künstler entweder besser oder schlechter zu werden; er wird weder dieses noch jenes. Immer wieder trifft er kräftig, setzt er die Sinne in Bewegung, erregt er sogar, doch ohne nachhaltig zu wirken. Der Augenblick gehört ihm in hohem Maße, nicht der nächste Tag. Unmittelbarer noch als die Kollektion gut gewählter Bilder wirkten in einem kleineren Raume die Aquarelle. Diese Technik entspricht besser der rapiden Arbeitsweise Pechsteins, dem Gelingen auf Anhieb.

Anton Faistauer, der Gemälde und Zeichnungen bei Fritz Gurlitt ausstellte, ist einer der wenigen führenden Wiener Künstler. Er ist sehr respektabel, doch gibt die Rolle, die er spielt, nicht eben eine hohe Meinung von der neuen Wiener Malerei. Es fehlt ein eigener Wille. Mit Geschick und Geschmack ist Cézanne ins Wiener Barock hineingezogen. In den Landschaften, Stilleben, Bildnissen, Legendenbildern und auch in den vier lebensgroßen Akten zeigt sich eine nicht gewöhnliche Malfähigkeit, doch bleibt alles, trotz der geistigen Beweglichkeit, ziemlich physiognomielos. Etwas damenhaft Gefälliges läßt sich nicht unterdrücken, obwohl

der Künstler das Gegenteil erstrebt. Die Absicht erscheint bedeutender als das Gelingen: Faistauers Bilder und Zeichnungen wirken wie der Versuch eines ernsten, von der Lokaltradition aber gehemmten Künstlers, die Äußerlichkeit Wiens in der Malerei zu überwinden. Die Veranstaltung in diesem Umfange war durchaus dankenswert, da Faistauer beanspruchen durfte in Berlin besser als bisher gekannt zu sein. Wie man hört, soll in ähnlichem Umfange eine Ausstellung von Arbeiten Egon Schieles folgen. Die Glasfenster, die daneben ausgestellt waren, sind vortreffliche Arbeiten, die die Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff mit Hilfe von Schmidt-Rottluff, Dülberg, Freundlich u. a. ausgeführt hat. Diese Fenster machten den Raum aber so dunkel, daß man von den Mosaiken nichts sah.

Die Galerie Goldschmidt & Wallerstein vermittelte die Kenntnis der Zeichnungen von Paula Modersohn. Diese Malerin gehört zu jenen viel gepriesenen Künstlern über die wir in „Kunst und Künstler" anderer Meinung sind als die meisten der öffentlich Urteilenden. Die Ausstellung bestätigt unser Urteil. In der Zeichnung entscheidet es sich; dort muß das Talent zeigen, was es kann und nicht kann. Erna Modersohns Zeichnungen sind ganz schwach, ganz unoriginell; es fehlt ihnen das Entscheidende: der Sinn für Form.

Pascins neuere Arbeiten in der Galerie Flechtheim waren geeignet, dem schwankenden Urteil einen Maßstab zu geben. Der Skizzist hat mehr Kultur, mehr Können, mehr Ernst und Fleiß, vor allem mehr Talent als die, die ihn als einen Künstler „impressionistischer Flüchtigkeit" geringschätzen; seine Flüchtigkeiten sind essentiell. Es ist alles mehr oder weniger operettenhaft, die kleinen Mädchen mit hochgerutschten Röcken, die exotischen Aquarelle und die Spiele mit dem biblischen Stoff vom „Verlorenen Sohn"; es ist jedoch Operettengeist, der an Offenbach erinnert. Feine Tonmalerei und charakteristische Zeichnung, Arabeske und Naturbeobachtung, Wahrheit und Karikatur, Verwachsenheit und Grazie, Lautrec und Rokoko: das alles geht in einer persönlichen Weise zusammen. Pascin sieht die Dinge, wie er sie darstellt. Er ist zugleich ein Schmeichler, ein Verschönerer und das, was Großmann meint, wenn er sich selbst einen „Baissier" nennt. Ein bedeutendes Können, das diskret auftritt und sich in kostbar schimmernden Andeutungen bewegt: wo gibt es das sonst noch in diesen Zeiten, wo sich die Talente so gern überschreien! Über eine Pascin-Ausstellung in diesem Umfange ist angesichts der Schwierigkeiten mit Dank zu quittieren. Nicht vorenthalten werden soll dem Leser die Kuriosität einer kurzen Charakteristik Pascins, die Carl Einstein für den Katalog der Galerie Flechtheim geschrieben hat. Sie ist in ihrem artikellosen, geschraubten Sternheimstil ebenso amüsant-klug wie unfreiwillig komisch: „Pascin kennt nicht Entwicklung, besaß nur Begabtheit, worin emsig er spielte. Fertiger Anlage fügte er rundes Gewimmel des Boucher hinzu; mythisches Vaudeville biegsamer Gelegenheit. Dann wandte er sich tabakerzeugenden Ländern zu, reizende Absatzgebiete minderer Mädchenhändler, woher als reicherer Entgelt für symmetrische Töchter und busige Cousinen Tango- und schlanker Shimmy-Synkopten. — Dort trinkt man noch veritabelen Whisky und alten Rum; Farbe und Flizz steigerten Tempo der Blattkolonne. Pascin, hieß es nun seit längerem überall, war immer noch begabt und ohne Weltanschauung, Ausrede für Mangel an Anschauung. Er ist einer der wenigen anständigen ruhigen Leute, die man in Europa trifft. Schüler war er nie, sondern stets Pascin und Meister."

In der Galerie Dr. Kurt Steinbart waren Bilder und Zeichnungen von Waldemar Rösler zu sehen. Wie wir hören, wird eine größere Rösler-Ausstellung vorbereitet. Der Plan verdient alle Unterstützung. K. Sch.

FRANKFURT A. M.

Im Anschluß an die Messe hatte der Werkbund im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung „Die Form ohne Ornament" veranstaltet.* Es war eine gute, reinlich gemachte Ausstellung, die im wesentlichen bewies, was sie beweisen wollte. Manches wirkte wie eine Erfüllung des schon vor dreißig Jahren Geforderten. Anderes erschien mißlungen, da die Form an sich — vor allem bei gewissen Metallgegenständen — wie ein Ornament anmutete. Auch das „Bauhaus" in Weimar zeigte sich in dieser Ausstellung von seiner besten Seite. Besonderes Gewicht erhielt die Ausstellung dem Messegraus gegenüber. Sie zeigte einen Weg, nicht etwa zu einem „neuen Stil", sondern zu jenem selbstverständlich scheinenden, kultivierten und sachlich betonten Komfort, den die Engländer längst kennen, der in Deutschland aber nicht Boden gewinnen kann, weil es einerseits an altem Reichtum und mittlerem Wohlstand fehlt, und weil anderseits jede Formbestrebung bei uns gleich in stilistische Verstiegenheit und Weltanschauungsfragen ausartet. K. Sch.

* Dem Gedanken ist auch ein Buch mit demselben Titel gewidmet, das in der Deutschen Verlagsanstalt erschienen ist.





AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN

Am 15. November wird in den Ausstellungsräumen des Verlags Bruno Cassirer, Derfflingerstraße 15, eine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen, seltenen Probedrucken und den Lithographien der neuesten Märchenbücher Max Slevogts eröffnet: Arbeiten, die zum Teil nie öffentlich gezeigt worden sind und kaum jemals wieder ausgestellt werden können.

In der Neuen Kunsthandlung wurden in der ersten Hälfte des Oktober graphische Arbeiten, Aquarelle und Zeichnungen von L. Michelson gezeigt.

In der Galerie Eduard Schulte war ein in letzter Zeit aufgefundenes Bildnis Friedrichs des Großen ausgestellt.

Am 8. Oktober ist die Abteilung der Staatlichen Museen für Ostasiatische Kunst im früheren Kunstgewerbemuseum, Prinz Albrechtstraße 7, wieder eröffnet worden. Es sind nun auch die letzten Säle, die die früheste Kunst Ostasiens enthalten und die bisher noch nicht zugänglich waren, fertiggestellt worden. Es wird über die neuen Räume noch besonders berichtet werden.

Die Ausstellungsräume bei Paul Cassirer füllt eine umfangreiche Sammlung von Handzeichnungen Max Liebermanns. Es ist der Besitz eines Berliner Privatsammlers.



A. FEUERBACH, BIANCA CAPELLO

NEUERWERBUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE

Die Oktoberausstellung der Galerie Carl Nicolai enthielt umfangreiche Kollektionen der Malerinnen N. Cunow und L. Goder, Landschaften, Stilleben und figürliche Kompositionen.

Die Kunsthandlung Fritz Gurlitt hat, neben ihren Ausstellungsräumen in der Potsdamer Straße, einige hübsch eingerichtete, manches Interessante und Wertvolle enthaltende Ausstellungs- und Verkaufsräume in der Budapester Straße 7 eröffnet.

Im Euphorion-Verlag ist ein Oeuvrekatalog des Graphischen Werkes von Karl Schmidt-Rottluff erschienen. Rosa Schapire hat ihn herausgegeben. Der Katalog, der originalgraphische Blätter von Schmidt-Rottluff enthält, ist in drei Ausgaben erschienen.

In den Lehrkörper der Schule Reimann sind neu berufen worden: Dr. Max Déri für Kurse in Stillehre und Kunstgeschichte, Wulf Konrad Schwerdtfeger für Modezeichnen, Rolf Niczky für modische Illustration und Kurt Hermann Rosenberg für Email-Malerei.

Die Hamburger Kunsthalle hat das hier abgebildete Werk Feuerbachs „Nanna als Bianca Capello", das sich früher im Besitz des Grafen Palffy in Preßburg befunden hat, von der Galerie Carl Haberstock erworben. Dieselbe Galerie ist im Besitz von Liebermanns „Geschwistern" aus dem Jahre 1876.

FRANKFURT A. M.

Zieglers Kabinett für Kunst- und Bücherfreunde veranstaltete im Kunstverein eine Ausstellung der neuen Arbeiten von Max Beckmann.

HAMBURG

Die Galerie Commeter veranstaltet im Oktober-November eine Ausstellung von Arbeiten Max Slevogts: dreißig Gemälde und das gesamte graphische Werk, einschließlich der Buchillustrationen. Der Berliner Bildhauer Gustav Wolff hat Kleinplastiken ausgestellt. Im Dezember sollen alte Meister ausgestellt werden.

Walter Gramatté hat im Oktober seine neuesten Aquarelle aus Italien und Spanien, sowie sein graphisches Werk „Gesichte" im Kunstsalon Maria Kunde gezeigt.

KÖLN

Im Kunstsalon Abels gab es im September eine Ausstellung von Tier- und Jagddarstellungen. Im Oktober wurden Bilder und graphische Blätter außerdeutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts gezeigt: Werke von Corot, Courbet, Diaz, Monticelli usw. Jetzt wird eine Ausstellung von Max Slevogt vorbereitet.

DARMSTADT

Durch testamentarische Verfügung ist die Elfenbein-Sammlung des Herrn Ludwig Marx, eines zuletzt in Garmisch-Partenkirchen lebenden Mainzers, in den Besitz des Landesmuseums übergegangen. Sie enthält gotische Arbeiten und einige vortreffliche Stücke des siebzehnten Jahrhunderts. Die Galerie hat ferner durch die elf Gemälde Böcklins, die

Freiherr und Freifrau Max von Heyl bereits zu Lebzeiten der Stadt Darmstadt geschenkt haben, eine Erweiterung erfahren. Die Bilder sollen dauernd im unmittelbaren Zusammenhang mit den Handzeichnungen und Farbenskizzen ausgestellt bleiben.

Im Kupferstichkabinett ist die Sommer-Ausstellung „Romantische Zeichnung", zu der Frankfurter und Münchner Sammler ansehnliche Beiträge gegeben hatten, durch eine Marées-Ausstellung aus Darmstädter Privatbesitz abgelöst worden.

ALTENBURG

Die Kunsthandlung Brauer stellte eine Sammlung von Kinderzeichnungen aus.

CHEMNITZ

Die Oktoberausstellung der „Kunsthütte" enthält altdeutsche Kirchenkunst aus der Chemnitzer Landschaft.

WIEN

Am 30. September ist die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere eröffnet worden. Bruno Grimschitz hat bei der Gelegenheit einen Festvortrag über „Waldmüller und die österreichische Kunst" gehalten. Über die in neuen Räumen neu aufgestellte und beträchtlich erweiterte Sammlung wird noch ausführlich berichtet.

Die Neue Galerie führte in einer Oktoberausstellung Gemälde Oskar Kokoschkas aus der Zeit von 1907—1915 vor.

DRESDEN

Handzeichnungen und Aquarelle von Ulrich Hübner stellt die Galerie Kühl & Kühn in Dresden aus.

MANNHEIM

Die Stadt hat die Sammlung Carl Baer erworben. Die Sammlung enthält vor allem Porzellan und Kleinbildniskunst.

MÜNCHEN

Im Oktober zeigte Hans Goltz die erste Gesamtausstellung des 1891 in Metz geborenen Malers Hans Lasser.

ZÜRICH

Im Kunstsalon Wolfsberg ist von Mitte September bis Mitte November eine Ausstellung tschechoslowakischer Kunst, vor allem Graphik und Plastik, zu sehen.

PARIS

Bilder von Claude Monet waren vom 15. Oktober bis zum 7. November bei Paul Rosenberg ausgestellt.



HEINRICH ZILLE, ZEICHNUNG. KREIDE

BERLIN

Die Galerie Matthiesen bereitet eine Ausstellung von Bildern Toulouse-Lautrecs vor. Es werden Werke aus deutschem und Pariser Privatbesitz gezeigt.

Der Verlag Bruno Cassirer hat soeben einen illustrierten Katalog sämtlicher bei ihm erschienenen, von Max Slevogt illustrierten Bücher und graphischen Mappenwerke herausgegeben. Der Katalog führt nicht weniger als 36 Nummern auf. Er umfaßt die Zeit von 1903 bis 1924.

Die Galerie Flechtheim zeigte eine Gedächtnisausstellung des vierzigjährig gestorbenen Malers Max Rappaport und eine Kollektion von Zeichnungen Max Liebermanns.

*

Berichtigungen

Im Septemberheft (Sonderheft: Das schöne Buch) sind einige Bücher von Alfred Thon einem falschen Verlag zugewiesen worden. Die folgenden Bücher von Thon: Andersen — Gesammelte Märchen, Andersen — Glückspeter, Chamisso — Peter Schlemihl, Möricke — Hutzelmännlein, Eichendorff — Aus dem Leben eines Taugenichts sind im Verlag Axel Juncker, Berlin, erschienen. — — Der von Kubin illustrierte „Doppelgänger" Dostojewskis ist nicht bei Georg Müller, sondern bei R. Piper & Co. in München erschienen. Der Verfasser des Beitrags „Ein Besuch bei Oberländer" im Augustheft heißt nicht Reinhold, sondern Reinhard Piper.



UKTIONSNACHRICHTEN

VON PARISER UND LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Die Auktion de Ridder, über die wir seinerzeit berichteten, hat die Nachfrage nach guten holländischen Bildern für eine Weile befriedigt. Doch wurden auf der Versteigerung der Sammlung der Marquise d'Aoust bei Georges Petit in Paris noch Preise erzielt, die sich ungefähr auf dem Niveau der Vorkriegszeit halten. Adriaen Brouwer, Sänger: 12200 frcs. — Aelbert Cuyp, Schloßruine: 29000 frcs. — Jan van Goijen, Kirche am Ufer: 40500 frcs. — Jan van der Heyden, Spaziergang am Wasser: 46000 frcs. — Gabriel Metsu, Unterhaltung: 29000 frcs. — Jan Steen, Tischgebet: 41000 frcs. — Jan Steen, Galante Szene: 61000 frcs. Von der Auktion Porgès: H. Auercamp, Schlittschuhläufer: 4500 frcs. — G. A. Berckheyde, Landschaft: 3100 frcs. — Jan Fijt, Streit der Vögel: 20000 frcs. Moderne Franzosen: C. Pissarro, Das Fußbad: 37700 frcs. — Sisley, Seine-Landschaft: 33700 frcs. — E. Carriere, Der Traum: 61000 frcs. — Daumier, Die Parade (Aquarell): 10900 frcs. — Rodin, Aktzeichnung: 7000 frcs. Bei Christies in London wurde die Sammlung Darell-Brown mit Landschaftsbildern der englischen Schule versteigert. Bonington, Ansicht von Mantes (80 cm breit): 2310 Pfund. Derselbe, An der französischen Küste (50 cm breit): $892^{1}/_{2}$ Pfund. — Constable, Bridge Farm: 252 Pfund. Derselbe, Windsor Castle: $115^{1}/_{2}$ Pfund. — Old Crome, Mondscheinlandschaft am Yare: 945 Pfund. Derselbe, Hafen von Yarmouth: 892 Pfund. Derselbe, Ansicht bei Thorpe am Wensum: $1732^{1}/_{2}$ Pfund (dieses Bild hatte im Jahre 1852 auf der Auktion Turner 31 Pfund gebracht, im Jahre 1910 auf der Auktion Fordham 450 Pfund). — Ganisborough, Hirtenjunge: 714 Pfund. — Morland, Zigeunerlager: 966 Pfund. — Nasmyth, Wasserfälle bei Inverary: 609 Pfund (im Jahre 1887 wurden auf der Auktion Graham 1210 Pfund, im Jahre 1875 auf der Auktion Mendel 1400 Pfund für dieses Werk bezahlt). — Turner, Sintflut: 1102 Pfund. Derselbe, „Was Ihr wollt": 546 Pfund (im Jahre 1910 auf der Nettlefold-Auktion mit 1120 Pfund bezahlt). — Wir notieren folgende Preise aus verschiedenen anderen Londoner Auktionen: G. Romney, Bildnis George Capel Coningsby: 861 Pfund. — Pater, Ländliches Vergnügen: 483 Pfund. — Ganisborough, Kohlezeichnung, Bildnis Lord Rodney: 378 Pfund. — Landseer, Der kranke Affe: 294 Pfund (1919, Auktion Northbrook: 315 Pfund). — Ganisborough, Landschaft mit Ruine: 205 Pfund. — Josef Israels, In Erwartung des Vaters, Zeichnung: $178^{1}/_{2}$ Pfund. Derselbe, Huckepack: 462 Pfund. — Jacob Maris, Holländische Stadt; Zeichnung: 231 Pfund. — Antonis Mauve, Kartoffelbuddler: $162^{1}/_{2}$ Pfund. — A. Neuhuys, Kartoffelschälerinnen: 157 Pfund. — Jacob Maris, Ansicht von Amsterdam: 315 Pfund. — Corot, Der Sumpf: $409^{1}/_{2}$ Pfund. Derselbe, La Cervara bei Rom: $367^{1}/_{2}$ Pfund. — Fautin-Latour: Blumen in Glasvase: 1300 Pfund. — Bonington, Klippen, Zeichnung: 189 Pfund. — J. van Ruisdael, Dorf am Sumpf: 472 Pfund. — Nasmyth, Themse bei Richmond: 231 Pfund. — Pieter Codde, Musikgesellschaft: 85 Guineas. — Reynolds, Lord Dustanville: 1000 Pfund. — Hoppner, Lady Dustanville: 300 Pfund. — Turner, Ansicht von Brunnen in der Schweiz: 350 Pfund. Derselbe, Stelvio-Paß: 220 Pfund. — Rubens, Judith mit dem Haupte des Holofernes (mit Attest von Bode): 420 Pfund. — Tizian, Grablegung Christi, Zeichnung, Feder und Tusche: 410 Pfund. — Rubens, Faun und Nymphen, Kohle und Rötel: 80 Pfund. — Castagno-Schule, Maria und Johannes, Zeichnung: 135 Pfund.

E. W.

BERLIN

Die ersten Versteigerungen des Winters, die bei Paul Graupe stattfanden, die Büchersammlung Paul Huldschinsky und die Sammlung moderner Graphik außerdeutscher Meister, waren interessant als Gradmesser der Stimmung, die zu Beginn der neuen Saison am Kunstmarkt herrscht. Nach den katastrophalen Preissenkungen der letzten Graphik-Auktionen des Frühjahres sahen die Beteiligten dem Ausgang wohl mit einiger Besorgnis entgegen, aber sie hatten Grund, zufrieden zu sein, denn: es wurde gekauft. Nur eine kleine Zahl der ausgebotenen Nummern mußte zurückgezogen werden, und wenn auch namentlich in der Bücherauktion manche Stücke die an sich schon bescheidenen Schätzungspreise nicht einmal erreichten, so zeigte sich doch im allgemeinen die Tendenz zu einer normalen Bewertung, die bei der ausländischen Graphik in der Einstellung auf das international gültige Niveau zum Ausdruck kam.

In der Huldschinsky-Auktion hatten die Büchersammler naturgemäß das Übergewicht, und das geringe Interesse dieser Kreise für künstlerische Werke drückte auf die Preise für Graphikmappen, wie die Publikationen der Marées-Gesellschaft, die überraschend billig fortgingen, aber auch für Werke mit Illustrationen von Liebermann, wie Kleists Erzählungen, die nur 90, der Mann von fünfzig Jahren, der 50 Mark brachte. Allein die Bücher von Slevogt waren stärker umworben und vermochten einigermaßen die Preise zu halten, die im freien Handel gefordert werden, wobei man in Rechnung ziehen muß, daß börsentechnisch gesprochen die einen Preise „Geld", die anderen „Brief" sind. Der Lederstrumpf in der gewöhnlichen Ausgabe kostete 400 Mark, der Cortez ebenso 305, in einem zweiten Exemplar 440, in der Vorzugsausgabe 860 Mark, die 305 Lithographien zum Cellini in Maroquin-Kassette 1550 Mark, die Buchausgabe 150, die 9 Lithographien „Hektor" 240, die Inseln Wak-Wak in der Vorzugsausgabe 710, in der gewöhnlichen 285 Mark, die Arabischen Liebeslieder 370, die Schwarzen Szenen 780, der Sindbad 200, das Lithographische Skizzenbuch ebensoviel.

Von der ausländischen Graphik wurde, wie zu erwarten, Zorn am höchsten bewertet. Immerhin war es bemerkenswert, daß das Interesse angesichts der großen Zahl von 160 Blättern nicht erlahmte, sondern — allerdings unter starker Beteiligung der Firma Colnaghi — diese ganze



Menge zu angemessenen Preisen von den Käufern aufgenommen wurde. Einige hundert Mark waren der Durchschnitt, der höchste Preis lag über 1600 Mark. Einzelergebnisse mitzuteilen erübrigt sich an dieser Stelle. Mit einer noch größeren Zahl, mit etwa 190 Nummern, war Toulouse-Lautrec vertreten. Schienen die Preise für seine Lithographien im ganzen weniger hoch, so lag es daran, daß die Sammlung von den seltenen und kostbaren Stücken kaum etwas enthielt. Blätter, die für ein paar Mark fortgingen, waren nicht mehr wert, weil sie aus Massenauflagen stammten, und Preise von 60 bis 80, in einzelnen Fällen über 100 Mark für die üblichen Lithographien entsprechen durchaus der Pariser Bewertung, die immerhin schon wesentlich höher ist als in der Vorkriegszeit. Die Mappe „Elles" brachte 1150 und in einem zweiten Exemplar 1000 Mark, sie hielt sich damit auf dem Preise, den sie auch vor zehn Jahren ungefähr gebracht hat. Graphik von Munch wurde gut bezahlt. Von frühen Radierungen kostete „das Mädchen und der Tod" 280, „der Kuß" 365 Mark, die Meier-Graefe-Mappe 900 Mark, das lithographierte Selbstporträt mit der Knochenhand 310, die Madonna in einem aquarellierten Exemplar 500, die Lithographie „die Gasse" 450, „Angstgefühl" 185, „Anziehung" 230, „das Geigenkonzert" 535 Mark. Von Holzschnitten sind zu erwähnen: „Mondschein" 230, „Kuß" 240, „Gebet des alten Mannes" 195, „Kopf eines alten Mannes" 205 Mark. Die Mappe Alfa og Omega brachte 650 Mark. Glaser.

Die Miniaturensammlung von Paul Davidsohn, Berlin-Grunewald, kommt am 27. und 28. November bei Max Perl zur Auktion. Zugleich wird die Handbibliothek des durch seinen einstigen Besitz an alter Meistergraphik bekannt gewordenen Berliner Sammlers versteigert, auch Gemälde und Porzellan. Unter den Bildern befinden sich ein Cranach, zwei Grisaillen van Dycks, ein Porträt von Füger, unter den fast 140 Miniaturen Arbeiten von Cosway, Isabey, Daffinger, Füger, Kriehuber u. a. Ein illustrierter Katalog erscheint Ende Oktober.

Paul Graupe versteigert am 10. und 11. November die Bibliothek Viktor Manheimer.

Die Sammlung Frankenthaler Porzellans des verstorbenen Jean Wurz, Mannheim, wird anfangs Dezember bei Rudolf Lepke versteigert.

THOMAS ROWLANDSON, ENTFÜHRUNG. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN, BUDAPESTERSTR. 7

HAMBURG

Die Galerie Commeter versteigert vom 27. bis 29. November das gesamte graphische Werk Max Liebermanns aus dem Besitz eines hamburgischen Kunstfreundes, ferner Graphiken von Boehle, Thoma, Munch, Meid, Corinth, Slevogt usw.

DRESDEN

3. und 4. November: zweite Kunst- und Antiquitätenauktion der Kunsthandlung Emil Richter im Logenhaus.

LEIPZIG

C. G. Börner: 13. November: Versteigerung der Handzeichnungssammlung Köster, Leipzig; 14. bis 15. November: alte Graphik, Doubletten des Britischen Museums und der Albertina, Wien.

ZÜRICH

Im Zunfthaus zur „Messe" versteigert Dr. Störi am 5. Dezember eine Sammlung alter Meister aus alt-österreichischem Privatbesitz (Velasquez, Rubens, van Dyck usw.). Am 17. und 18. November gelangen die nachgelassenen ostasiatischen Sammlungen des Herrn Dr. Th. Frick zur Versteigerung.





DEGAS-ANEKDOTEN

aus dem Buch von Ambroise Vollard.*)

Als Degas eines Abends durch den Parc Monceau ging, verwickelte er sich in Eisendrähte, die um die Rasenflächen gezogen waren. Als ein Vorübergehender empört ausrief: „Diese verdammten Eisendrähte, die nur dazu da sind, daß die armen Fußgänger darüber fallen!" sagte Degas: „Bewahre, die sind zum Schutz gegen die Leute da, die Statuen auf den Rasen stellen wollen".

*

Bonnat zeigte das Bild eines seiner Schüler, das einen bogenspannenden Krieger darstellte. „Wie gut er zielt, nicht wahr Degas?" „Ja, er zielt nach einer Medaille."

*

„Sie müssen sich zwingen", sagte der Arzt zu Degas, „in die frische Luft zu gehen, außerdem wird es Sie auch zerstreuen". „Ja, aber lieber Freund, wenn es mich nun langweilt, mich zu zerstreuen?"

*

Eine Dame sagte zu Degas mit einem Ton, als ob sie eine ihn sehr interessierende Mitteilung zu machen hätte: „Mein Sohn beschäftigt sich mit Malerei und ist so ‚ehrlich' vor der Natur . . ."

„Wie alt ist Ihr Sohn, gnädige Frau?"

„Bald fünfzehn Jahre."

„So jung und schon ehrlich vor der Natur!" platzte Degas heraus. „Nun, gnädige Frau, dann ist er verloren."

*

Degas sagte mir eines Tages, wie wohltuend ihm eine Ausfahrt in einem offenen Wagen gewesen sei, wie gut die Luft war, die man einatmete. „Herr Degas", erlaubte ich mir zu erwidern, „warum haben Sie nicht einen eigenen Wagen?" Er sah mich mit so ungeheucheltem Erstaunen an, daß man sogar ein wenig Zorn dahinter fühlte: „Ich soll mir einen eigenen Wagen halten! Sie wollen, daß ein Künstler in der eigenen Equipage fährt!"

*

Degas: „Ich kann dich nicht mehr brauchen!"

Das Modell: „Herr Degas, Sie haben mir doch gesagt, daß ich so gut sitze . . ."

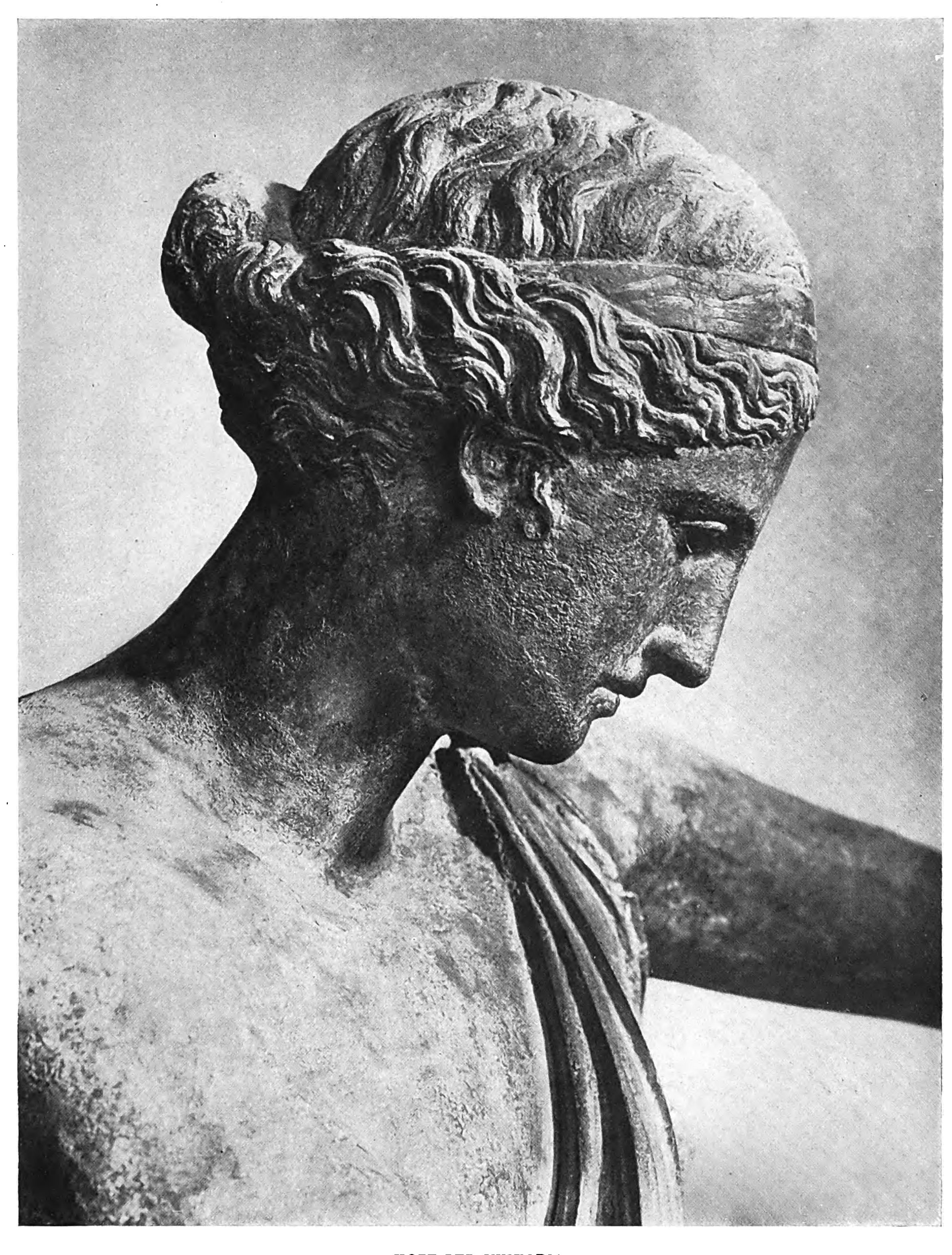
Degas: „Ja, aber du bist Protestantin, und die Protestanten und die Juden gehen Hand in Hand in der Affäre Dreyfus!"

*

Ein einziges Mal blieb Degas eine Antwort schuldig. Das war, als er einmal mit dem Maler-Steuereinnehmer Rousseau zusammenkam und dieser ihn ganz gemütlich fragte: „Na, Herr Degas, geht's denn mit dem Verkauf nach Wunsch?"

* Verlag Bruno Cassirer, übersetzt von Margarete Mauthner.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG



KOPF DER VIKTORIA

BRESCIA



HANS THOMA †

VON

KARL SCHEFFLER

Der Tod reinigt vom Unwesentlichen. Ein Leben mag in Wirrnis auslaufen, ein Mensch mag sich mit Taten und Worten selbst überleben: in dem Augenblick wo er stirbt, tritt das Wesentliche seiner Natur wie von selbst hervor. Der Tod bringt das beste, was im Menschen war, das Persönliche, das ihm allein gehört, zu einem neuen Leben. In diesem Sinne idealisiert der Tod jeden Menschen — und vor allem den Künstler.

Thoma, der, fünfundachtzigjährig, lebenssatt, nun gestorben ist, wächst durch seinen Tod. Das Wesentliche dieses wesentlichen Menschen überstrahlt das, was in seiner Kunst gebrechlich, in seiner Natur nachgiebig war. Stark und rein wird angesichts seines Heimgangs jenes Wunder empfunden, das jedesmal wieder Fleisch wird, wo eine schöpferische Persönlichkeit, ein Talent aufsteht. Nur die guten Bilder scheinen uns noch zu leben; und hinter ihnen steht ein Meister.

Thomas Name ist nicht selten kritisch genannt worden. Doch trifft die Kritik mehr das, was wundersüchtige Verehrer aus dem Talent gemacht haben. Man wendete nichts gegen Darwin ein, manches jedoch gegen die Darwinisten, man schätzte Richard Wagner nach Gebühr, verurteilte aber die Wagnerianer; man konnte Thoma lieben und ihm zugleich grollen um derer willen, die man Thomasianer nennen könnte. Jetzt ist es nicht mehr nötig. Denn der Tod stellt die Dinge auf den rechten Platz, er rückt die Gestalt des Künstlers ins Geschichtliche.

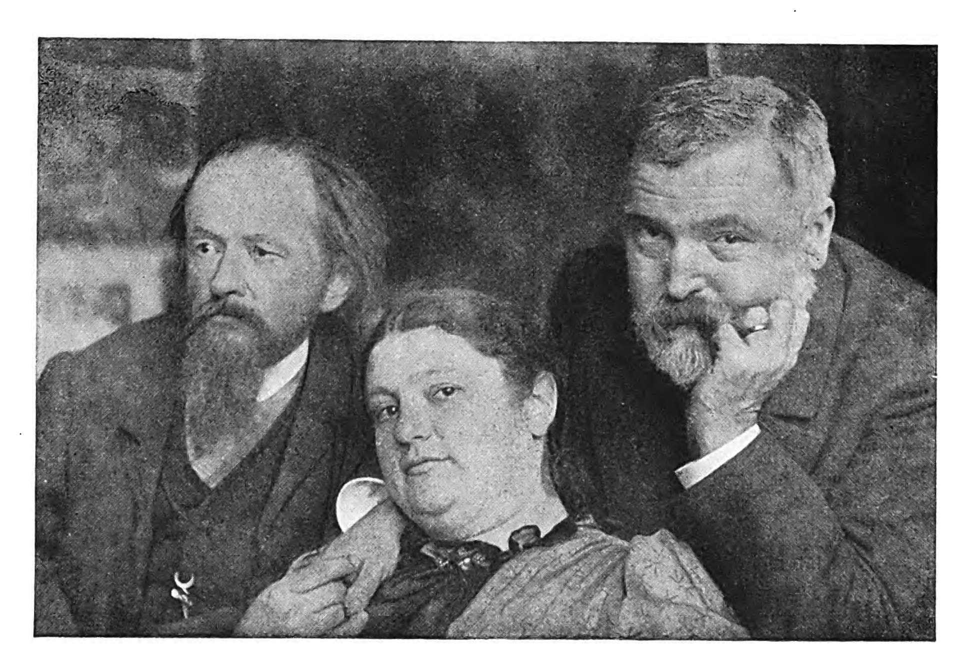
Freilich ist Thoma schon zu Lebzeiten ein wenig geschichtlich geworden. Weil er ein hohes Alter erreichte und das Greisenalter für ihn recht eigentlich die Zeit der Erfüllung war. Unwillkürlich stellen wir uns Feuerbach als Jüngling oder doch als jünglingshaften Mann vor, Leibl als eine ruhige, reife Männlichkeit, Thoma jedoch als einen gesunden Greis. Seine Persönlichkeit und Kunst strahlt Optimismus aus, heitere Gelassenheit, beruhigende Zuversicht und unerschütterliche Gläubigkeit. Das Lebenswerk ist wie ein Bilderbuch

der Schöpfung, von jener kindlichen Einfalt oft, die der Weisheit verwandt ist. Doch war dieser Sohn Schwarzwäldler Bauersleute kein Träumer. Ihm hätte keiner nachreden können, was von einem Maler in Barbizon gesagt worden ist: „Der Meister hat in den letzten Tagen schwer gearbeitet, er hat im Wald von Fontainebleau geträumt.“ Auch Thoma war ein deutscher Maler der intimen Landschaft; doch hat er sich immer kurz entschlossen vor die Natur gesetzt und gemalt. Oder er hat im Atelier mit dem Pinsel fabuliert, ohne sich lange zu besinnen. Ein müßiger Träumer war er nie; sein fünfundachtzigjähriges Leben ist wie ein einziger langer Arbeitstag gewesen. Er war keine faustische Natur, kein leidenschaftlicher Ergründer; er vertraute, daß der Herr es den Seinen gibt. Doch war dieses Vertrauen nicht faul, es war tätig, es ruhte auf Handwerk und Fleiß.

Thoma schweifte gern an den Grenzen der Kunst; wenn der Trieb aber gefährlich wurde, so sprang zur rechten Zeit das Talent ein, das eine unbewußte Kraft ist und eine eigene Art von Phantasie und Sittlichkeit und eigene Vorstellungen vom Poetischen hat, das in Formen denkt, in Hieroglyphen der Empfindung sich ausdrückt und mit Hilfe des „Richtigen“ die geistigsten Beziehungen herstellt.

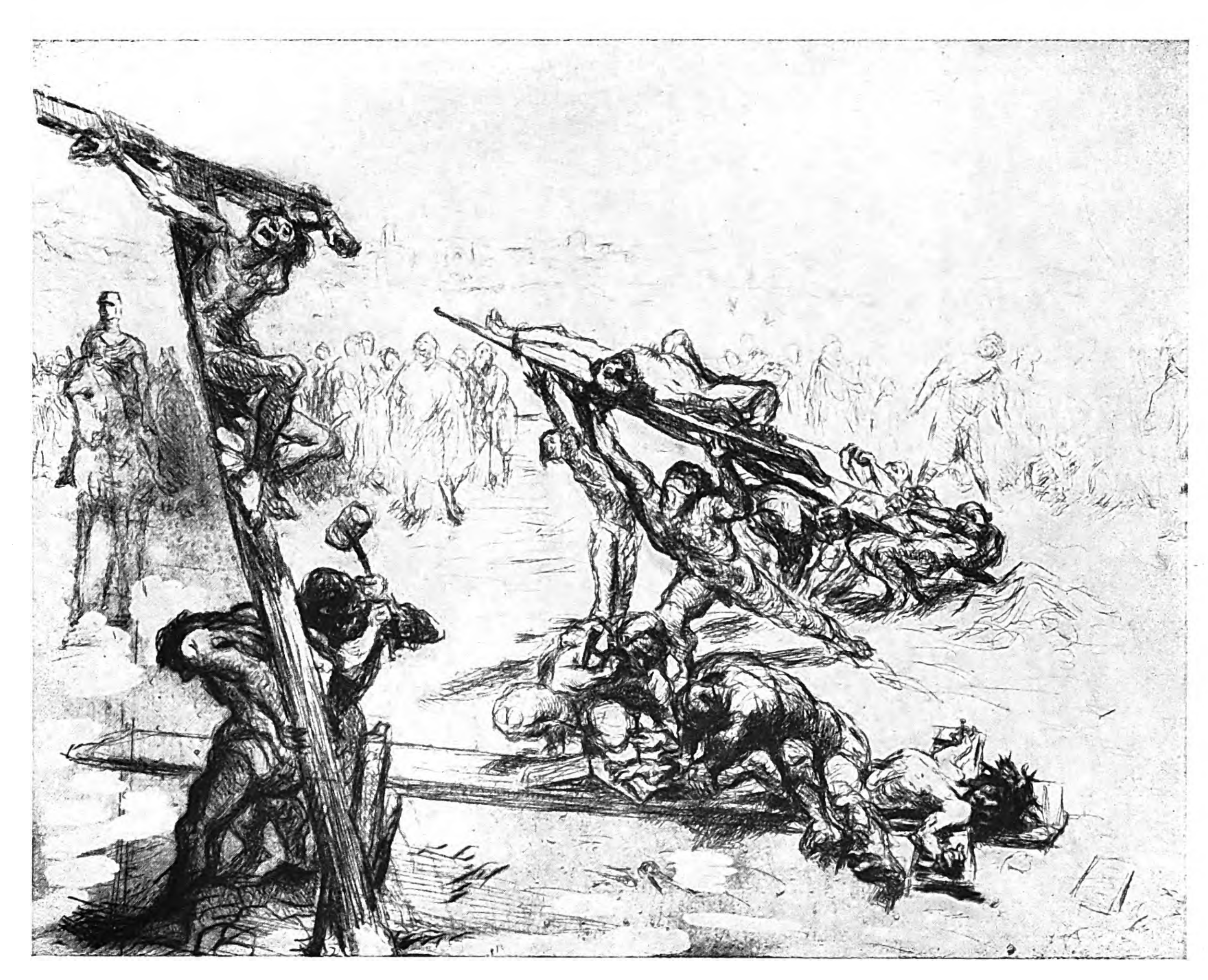
Thomas Kunst ist lange verkannt worden, sie wurde zuerst unterschätzt und dann überschätzt oder doch falsch eingeschätzt. Ihr Bestes ist noch heute nicht vielen vertraut; ihr Schwächstes ist von Ideologen mißbraucht worden. Maler, die unbedingt vom Eindruck des Auges ausgehen, haben Thoma zum Ehrenmitglied ihrer Sezessionsverbände gemacht; Maler, die den Ausdruck des Seelischen mit den Mitteln der malenden Kunst realisieren wollen, sehen in ihm einen Stammvater. Viele Bewegungen der Kunst hat er überlebt: den Lehrer Schirmer und den Genossen Leibl, Böcklin und Marées, die Romantik und den Naturalismus; doch hat er sich selbst nicht überlebt. Weil er eine Persönlichkeit war, weil etwas, das ewig jung bleibt, still in ihm weiterwirkte bis zum letzten Tag. Jetzt geht sein Lebenswerk in die Geschichte der deutschen Kunst ein, es nimmt den ihm gebührenden Platz ein. Und Künstler, die höheren Zeitruhm genossen haben, werden beiseite treten müssen.

Mit Thoma sinkt eine Zeit ins Grab, die kommenden Geschlechtern wie eine Legende sein wird.



HANS THOMA, SEINE GATTIN († 1901) UND DER MALER EMIL LUGO († 1902)
NACH EINER PHOTOGRAPHIE





MAX SLEVOGT, KREUZAUFRICHTUNG. RADIERUNG
AUS DER „PASSION". VERLAG BRUNO CASSIRER

SLEVOGTS PASSIONSFOLGE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Christi Passion war für Slevogt ein Thema, das ungewohnte Verpflichtungen mit sich brachte. Zu befürchten stand, daß dieses Thema den Strom seiner gestaltenden Erfindung eindämmen und hemmen würde. Der Zwang, der von übermächtiger Tradition ausging, konnte gefährlich werden, gleichviel ob der Meister sich ihm unterwarf oder ihm auszuweichen vermochte. Wie oft zu allen Zeiten ist die Passion dargestellt worden! Sobald eine Generation mit neuen Gedanken und Empfindungen die Bibel las, war sie bedürftig und bereit, die neue Verbildlichung zu empfangen, die das Genie bot.

Die Künstler in unseren Tagen wissen — nur zu gut und sogar besser, als ihnen gesund ist —, daß Originalität das Merkmal genialer Schöpferkraft ist, sie unterscheiden aber nicht scharf genug zwischen Ergebnis und Absicht. Im Resultat ist Neuartigkeit freilich Kennzeichen und Bestätigung der Berufenen, in der Absicht hingegen ein Zeichen der Schwäche. Originalität ist nun einmal nicht zu



MAX SLEVOGT, DIE JÜNGER AM GRABE DES AUFERSTANDENEN. RADIERUNG
AUS DER „PASSION". VERLAG BRUNO CASSIRER

erwollen. Ehemals war der Künstler bemüht, kunstgerecht, genau, sorgfältig, richtig zu arbeiten, es so gut zu machen wie die Besten vor ihm, heutzutage vertut er den größten Teil seiner Kraft damit, es „anders" zu machen. Wer beim Wandern besorgt ist, ja nicht in Fußstapfen zu treten, wird statt aufs Ziel, auf den Weg sehen und sicherlich nicht frei und natürlich ausschreiten. Die Neuerungssucht wird überdies aufgepeitscht durch schreibende Kunstrichter, die, erschöpft und übersättigt, mit einer Art von Perversität alles begrüßen und ertragen, vorausgesetzt, daß es in modischer Verkleidung auftritt.

Slevogt bildet in seiner Passionsfolge dieselben Szenen, dieselben Momente, dieselben Motive aus, die oftmals ausgebildet worden sind. Seine echte Ursprünglichkeit bewährt sich darin, daß er die Bildüberlieferung nicht fürchtet und ihr nicht geflissentlich ausbiegt. Seine Eigenart ist stark genug. Er ist ihrer sicher. Es wird doch „anders", selbst hier, wo seine Phantasie mit Kunsterlebnissen gesättigt ist. Gefährliche Anmaßlichkeit, überdies vergebliche Bemühung, wäre es für einen Meister unserer Tage, dieser Aufgabe gegenüber von vorn anzufangen. Slevogt sieht den Evangelienbericht, wie ihn Rembrandt gesehen hat; sein Werk ist eine Paraphrase, eine Variation, Gruß und Huldigung an den Radierer und den Bibelleser.

Wohl gibt es Möglichkeiten, das heilige Drama im Geist unserer Zeit umzudeuten. Symbole aus neuer Weltanschauung können an die Stelle der kirchlichen Konventionen gesetzt werden. Mit der erweiterten wissenschaftlichen Erkenntnis können das „Wann" und „Wo" der Ereignisse dem historischen Sinn zur Befriedigung richtiggestellt werden. Slevogt wich der Gedanklichkeit und der Pedanterie aus, indem er auf Modernisierung von solcher Art verzichtete. Was er erblickt, ist das alte Schauspiel; nur darin, wie er es erblickt, ist er ein Sohn seiner Zeit und unterscheidet sich von Rembrandt.



MAX SLEVOGT, VERSUCHUNG. RADIERUNG

AUS DER „PASSION“. VERLAG BRUNO CASSIRER

Ungeachtet aller Ehrfurcht und aller Pietät, steht er seelisch nicht im Zwange der Vorstellungen, die vertraut und traumhaft entrückt aufschimmern. Mit geistiger Freiheit erschaut er das ferne Spiel und weckt Erinnerungen an leidenschaftliche Anteilnahme.

Die Modernen recken sich und klettern wie Epheu an mächtigen Stämmen empor, z. B. an Dante oder an der Apokalypse. Slevogt hat sich durch den Ernst und die Hoheit des Gegenstandes nicht verlocken lassen, Format und Maßstab zu steigern. Seine Blätter sehen bescheiden aus. Ihre Bedeutsamkeit ist nicht herausgekehrt und ausgerufen.

Alle Mittel der Radierung, Ätzung, Kaltnadel, Plattenton, Aquatinta sind in raschem Wechsel unsystematisch, gefühlsmäßig und spontan eingesetzt, die Visionen zu verwirklichen. Der leiseste Laut weckt starkes Echo, weil dieses Liniengewirr, dieses Chaos aus hellen und dunkelen Flecken mit dem Gefühlserbe der Jahrhunderte geladen ist. Die Erzählung wirkt mit unverminderter Gewalt, weil nicht dreistes Dreinreden die Überlieferung unterbricht, die der Passion Christi Würde und Wert verleiht über allen Geschehnissen.



RUDOLF GROSSMANN, DIE AUDIENZ II (DER PAPST). ZEICHNUNG





OLAF GULBRANSSON, GEORG BRANDES. ZEICHNUNG

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER AKADEMIE

VON

KARL SCHEFFLER

Diese Ausstellung von Zeichnungen, Graphik, Aquarellen und etwas Plastik ist ruhig und sanft. So ist der erste und der letzte Eindruck.

Mehrere Ursachen sind zusammengekommen, um diese Wirkung hervorzurufen: Es ist die Ausstellung nicht auf Effekt hin arrangiert, die wichtigsten Arbeiten sind nicht in den Haupträumen absichtsvoll zusammengehängt, sie sind vielmehr, vor allem in den hinteren Sälen, lose verteilt. Sodann haben sich, zufällig oder absichtlich, einige der Künstler, die jeder deutschen Kunstausstellung die Hauptakzente geben, mehr als sonst zurückgehalten. Die Akademie ladet die Künstler ein, sucht aber im einzelnen nicht die Arbeiten aus; das bleibt den Ausstellern überlassen. Da scheint es nun, als ob die Künstler für die Akademie ihre stilleren Arbeiten bevorzugten, als wären alle ein wenig der Meinung, man dürfe in der Akademie nicht zu laut und verwegen auftreten. Hinzu kommt, daß Künstler, die bisher Träger revolutionärer Ideen waren, milde geworden sind, oder daß sie dem sich gewöhnenden Auge des Betrachters doch so erscheinen.

Solche Ursachen wirken zusammen und geben der Ausstellung Temperiertheit. Es brauchte nicht durchaus so zu sein; mit Hilfe derselben Künstler könnte es bewegter zugehen. Und das wäre gut. Wenn es aber auch bewegter zuginge: der Eindruck des Revolutionären könnte nicht mehr erweckt werden. Das ist vorbei. Ein Irrtum wäre es, anzunehmen, die Ausstellung würde innerlich bewegter werden, wenn andere Künstler beteiligt wären.



OLAF GULBRANSSON, MISCHA ELMANN. ZEICHNUNG

Drei Sonderausstellungen bestimmen in erster Linie das Gesicht der Ausstellung. Gulbransson überragt mit seinen Bildniszeichnungen das meiste des sonst Vorhandenen; doch ist in der nazarenischen Blässe seiner Blätter eine Absicht, die nicht dauernd interessiert. Man spürt zu deutlich die geistreich vereinfachte Holbeinparaphrase. Dieser Zeichenstil ist erst vollständig, wenn der polemisierende Gedanke hinzutritt. Als Karikaturist ist Gulbransson darum stärker denn als Bildniszeichner. Als Satiriker ist der Norweger eine Natur, als Bildniszeichner ist er ein Kulturprodukt. — Auf der andern Seite des Hauses üben Arbeiten eines zweiten Norwegers starke Wirkung aus. Munch trifft immer wieder, reißt mit dem Nachdruck seiner Raumgestaltung stets hin, trotzdem seine Romantik schon historisch wird und wie ein Lied aus der Jugendzeit klingt. Anders steht es mit den Bildnisköpfen. Nicht mit allen; einige sind etwas ängstlich gezeichnet. Andere jedoch sind so kräftig und zart, so stark im Ausdruck und reich im Schwarzweiß, daß man ohne Gefahr prophezeihen kann: diese Köpfe werden noch so aktuell sein wie heute, wenn die Sterbezimmerpoesie, die Mitsommernachtsmenschen, die dekorativen Holzschnittkontraste verblaßt sind, sie werden bleiben und der Geschichte der Kunst dauernd angehören. — Die dritte Sonderausstellung besteht aus Blättern von Artur Kampf.

An Munch wird man in der Ausstellung oft erinnert. Am stärksten vor den Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitten und Aquarellen von Kirchner. Er hört es nicht gern, aber es ist nun einmal doch so. Die volle Sinnlichkeit Munchs fehlt, doch ist manches von seiner Feinheit, von seiner seelischen Grazie selbständig übernommen. Kirchners Schwarzweiß-Kunst ist vornehm; das Elementare der Berglandschaft ist mondain gesehen. Das Beste sind geistige Geschmackswerte. Der aquarellierte Knabenkopf, die mit Farbstiften leicht hingezeichnete





BERNHARD HASLER, DAMENBILDNIS. ZEICHNUNG

Winterlandschaft, die radierte Tannenwiese: das sind Arbeiten von Kultur. Der Künstler ist besser geworden. Er realisiert seine Empfindungen sicherer und ohne so viel Umschweif wie er früher machte. Eine reiche Kirchner-Ausstellung graphischer Arbeiten bei Paul Cassirer vervollständigte den Eindruck. In dieser Ausstellung kam es gut zum Ausdruck, wie sich die Elemente in Kirchners Begabung mischen: Abstraktion, scharfe Beobachtung und Eleganz, wie der Geist im Banne der Techniken steht, wie angeborene Rhythmik zum Dessinhaften verführt, wie Intuition dem Experiment erliegt.

Pechstein kommt in der Akademie merkwürdig wenig zur Geltung. Die fünf Aquarelle repräsentieren sein Talent ungenügend. Und er hätte doch so kräftig überzeugende Zeichnungen zu zeigen.

Großmann ist auf seinem europäischen Jagdzug nach Köpfen berühmter Zeitgenossen bis zum Papst vorgedrungen. Er ist sich auch in der illustren Umwelt des Vatikan treu geblieben, hat auch die Gestalt Seiner Heiligkeit als „Baissier" gesehen und gezeichnet. Zur Erheiterung des Betrachters. Bei Großmann hängt das Gelingen davon ab, wie energisch es sich zusammenreißt; bei den Blättern, wo Kardinäle in seiner Nähe standen, hat er sich zusammengenommen.

Lehrreich wäre es gewesen, Dix und Groß zu vergleichen. Groß hat aber nur einige schon bekannte Blätter gesandt. Von Dix sind ein halbes Dutzend große Bildnislithographien da. Es zeigt sich auch so, daß es ein Irrtum ist, Dix zu verherrlichen. Er ist ein künstlerisch schwacher Präraffaelit mit einer neuen, überraschend wirkenden sozialen Einstellung. George Groß ist gegen ihn ein bedeutender Zeichner. Über diesen soll hier nächstens ausführlicher gesprochen werden.

Beckmann überzeugt am meisten, wenn er die Natur vor Augen hat. Die radierte Ansicht von Frankfurt ist, trotz eines altmodischen Zuges, lebendig gesehen und ohne verstimmende Absicht ver-



EDVARD MUNCH, BILDNISLITHOGRAPHIE

Unter den Zeichnern der sozialen Umwelt ist Zille am echtesten. Er ist Spezialist, doch ist er es von Natur; er ist mit sich selbst in Übereinstimmung. Käthe Kollwitz übersteigert ihr Talent und ihr Gefühl; sie gerät mit ihren Holzschnitten in ein Pathos, das dem Akademischen gefährlich nahe steht. Unter den Zeichnern des Aktuellen behauptet Ernst Oppler seinen Platz mit Motiven vom Russischen Ballett, Orlik mit anregenden Bleistiftstudien von einer Amerikareise.

Landschaftsaquarelle von Röhricht, italienische Ansichten von Heinrich Heuser, Katzenstudien und Landschaften von Maria Slavona, Zeichnungen von Bernhard Hasler, Aquarelle von Artur Grimm halten das Niveau. Sie machen es, daß an entscheidender Stelle nicht die Kunst des Glaspalastes überwiegt.

Die Zeichnungen des Bildhauers Scharff haben etwas vom Relief. In ihrem geistreichen Manierismus äußerst sich ein Sinn für impressionistische Plastik. Albikers Bildhauerzeichnungen sind zu sehr nach Rodin orientiert, als daß sie genügend fesselnd könnten.

Walser ist in deutschen Ausstellungen ein seltener Gast geworden. Er zeigt Illustrationen und lithographische Zeichnungen seiner in Winterthur ausgeführten Wandmalereien. Alles, was er macht, ist erfüllt von einem zarten Gefühl für die Technik und für das künstlerisch Darstellbare, es ist dekorativ in einem nicht äußerlichen Sinne, es spiegelt sich darin ein Talent, dem es mit dem Spiel ernst ist. Etwas Verwandtes hat die Begabung Rößners. In ihm bildet sich ein Zeichner reizender Illustrationen heran. Meid gehört zu den Graphikern und Illustratoren, die zu improvisieren scheinen, deren Arbeiten jedoch Ergebnisse intensiver Arbeit sind. Slevogt setzt eine Persönlichkeit ein, die in ihrer Art einzig ist und bleiben wird. Vor den Illustrationen, die er ausstellt, spürt man, wie es bildhaft in ihm lebt und quillt, und daß der Zeichenstift der Fülle anschaulich erlebter Einfälle kaum folgen kann.

Von Ulrich Hübners Aquarellen sind am besten

einfacht. Meidner begann mit Explosionen, er ist in seinen großen Bildniszeichnungen jetzt recht zahm geworden. Es scheint als könne er die Ähnlichkeit treffen. Meseck korrigiert mit einigen guten Bildnisradierungen die frühere Neigung, das Richtige durch zu viel Ausdruckswillen zu verfehlen. Und auch Hofer ist in zwei Lithographien von Systematik freier. Der Stil hat die Natur nicht ausgetrieben, er faßt Gesehenes zusammen.

Barlach wirkt mit seinen Bühnenentwürfen zurückhaltend; das schöne Pathos seiner leidenschaftlichen Empfindsamkeit ist nur mittelbar darin. Kokoschka hat vier Aquarelle gesandt, in denen die Farben zwar unklar, doch nicht ohne rhythmischen Klang durcheinanderfließen. Holzschnitte von Schmidt-Rottluff, ältere Arbeiten, muten schon ganz historisch an.

MAX LIEBERMANN, ALLEE IN SAKROW. PASTELL



und frischesten die, die unmittelbar vor der Natur gemacht zu sein scheinen. Corinth macht am meisten Eindruck mit dem „Stilleben mit Krug, Obstschale und Blumen". Es ist etwas willkürlich komponiert; doch spürt man die schwere Hand eines Meisters. Der Walchenseelandschaft fehlt der Schwung, woran Corinth uns gewöhnt hat. Liebermanns Pastell „Allee in Sakrow" funkelt von Sonne, Farbe und Schönheit. Das „lesende Mädchen", das um 1900 entstanden sein muß, wirkt schon ganz klassisch. Die meisterhaften Zeichnungen zu Goethes „Mann von fünfzig Jahren" sind hier bereits gewürdigt worden.

Überblickt man die Ausstellung, so muß festgestellt werden, daß ein besserer Querschnitt durch die gegenwärtige deutsche Schwarzweiß-Kunst nirgends gezeigt wird. Gut wäre es freilich, wenn Ausstellungen dieser Art weniger umfangreich gemacht werden könnten. Wenn diese Herbstausstellung kleiner wäre, würde sie größer sein.



ERNST BARLACH, KOSTÜM-ENTWURF ZUM DRAMA „DIE SINTFLUT". ZEICHNUNG

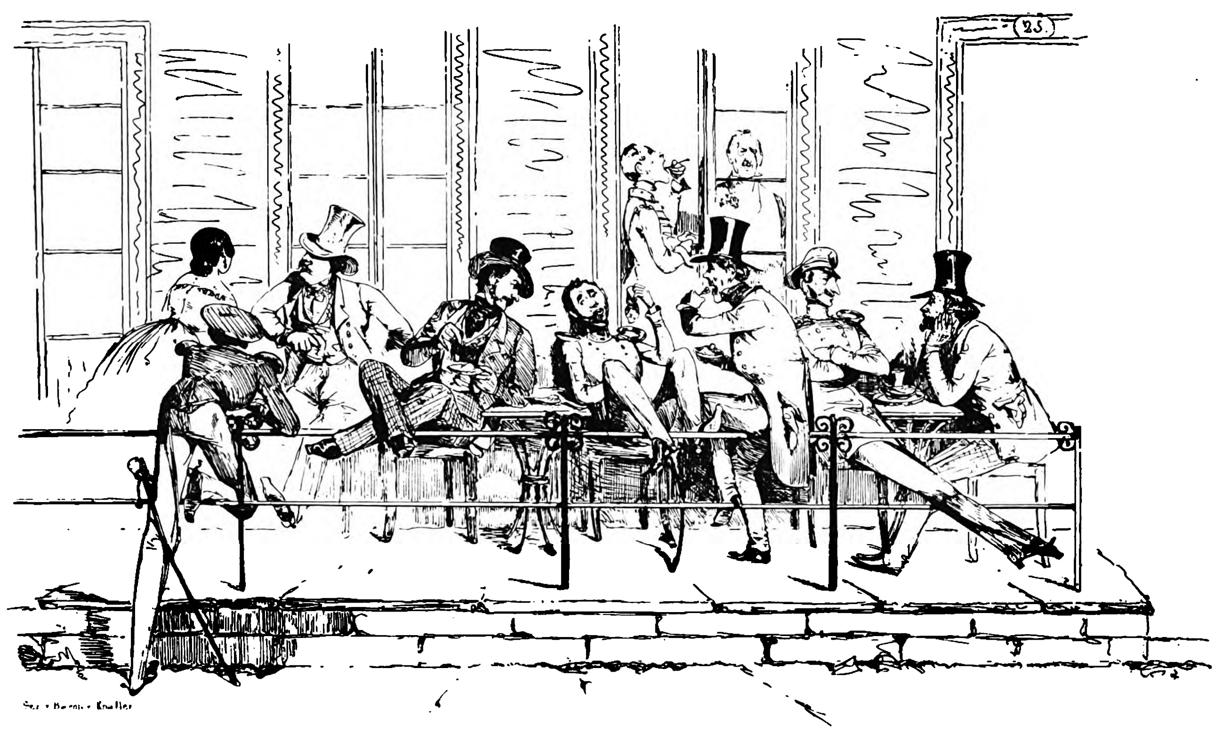
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN







LOVIS CORINTH, STILLEBEN MIT KRUG, OBSTSCHALE UND BLUMEN. AQUARELL



ANONYME LITHOGRAPHIE, FASHIONABLE EISESSER (DIE KRANZLERECKE)

AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

JULIUS AUFSEESSER

III

Zu den angesehensten, deutschen, gelehrten Bibliophilen zählte man den Inhaber eines Berliner Antiquariats von Stil, den auch in angelsächsischen Ländern bekannten und geschätzten Shakespeare-Forscher Albert Cohn. Er hatte seine Jugendzeit in England verlebt, war Mitbesitzer der Asherschen Buchhandlung in London, mit einem Tochterhause in Berlin, gewesen, hatte sich dann aber auf seine alten Tage von den aufreibenden Anforderungen eines belebten Geschäftsverkehrs zurückgezogen. Er unterhielt nun in einer Etage in der Mohrenstraße seinen eigenen Betrieb, versorgte eine Anzahl kaufkräftiger, ausländischer Bibliophilen, die seinen fachmännischen Rat nicht entbehren wollten, mit seltenen und wertvollen Erzeugnissen der Druckerpresse und lebte im übrigen seinen eigenen bibliophilen Neigungen.

Albert Cohn war eine schlanke, vornehme Erscheinung, gepflegt in Haltung und Sprache, mit einem feingeschnittenen, durchgeistigten Gesicht. Er hat sich sammlerischen und künstlerischen Interessen, wenn er deren Wert erkannte, immer als Förderer erwiesen und dabei nicht an kaufmännische Ausnützung der Situation gedacht.

Ihm war bekannt, daß ich mich bemühte, künstlerische Frühdrucke der Lithographie ans Tageslicht zu fördern und auf geschichtlicher Grundlage zu bearbeiten, und als ich für dieses Gebiet sein Interesse gewonnen hatte, erbat er sich eines Tages meinen Besuch, um mir eine

Reihe von Blättern zu zeigen, für die er mein Interesse voraussehen durfte. Es war dies eine Erwerbung, die er für einen amerikanischen Kunden, einem Mitglied des zumeist aus Sammlern lithographischer, künstlerisch bedeutender Früherzeugnisse bestehenden Grolier-Club in New York gemacht, die auch ihm, rein gefühlsmäßig, bedeutend erscheinen mußte.

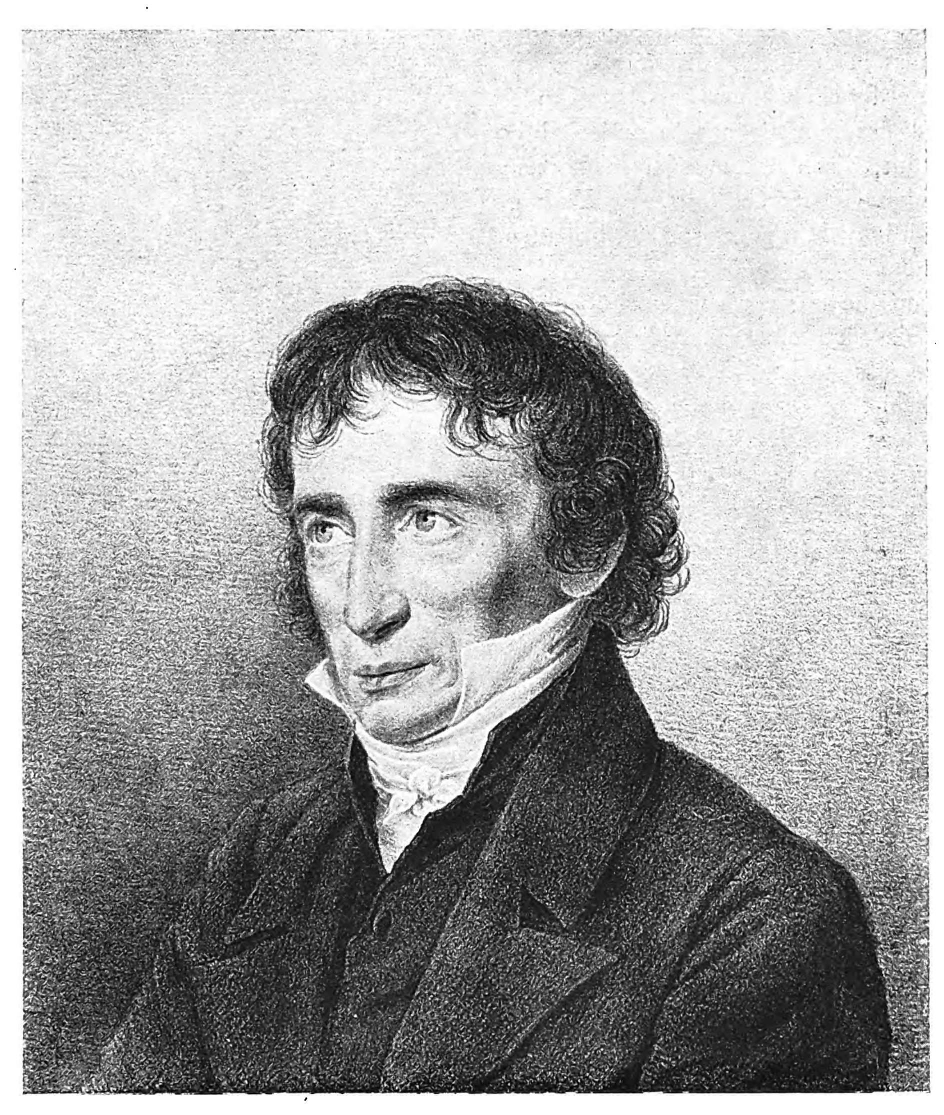
Ein Blick auf die mir vorgelegten Stücke überzeugte mich, daß ich einer Erscheinung gegenüberstand, die das meiste, was ich auf lithographischem Gebiet gesehen, was ich selbst besaß, in den Schatten stellte. Je tiefer ich dann in den Stapel eindrang, desto mehr stieg meine Überraschung, mein Entzücken, — ich befand mich Versuchen aus der Frühzeit der Lithographie gegenüber, die an Großzügigkeit und künstlerischem Gepräge alles, was ich bisher Frühes gesehen, weit hinter sich ließen. Hier schienen sich namhafte Berliner Künstler, die selbst mit Begeisterung für die neue Art des Druckens erfüllt waren, zusammengetan zu haben, um mit ihren Arbeiten mit einem Schlage zu siegen. Hier hatten sich Männer, deren Namen in der Kunstwelt wie ein rocher de bronce standen, an Versuchen beteiligt, die bisher in anderen Städten handwerksmäßigen Charakter trugen und auf künstlerische Bedeutung wenig oder gar keinen Anspruch machen konnten. Ich stand unter dem Eindruck eines großen Ereignisses! —

Der Gegenstand, welcher mich in diese hochgradige Erregung versetzte, war eine fast vollständige Sammlung der „Polyautographischen Handzeichnungen Berliner Künstler", herausgegeben von Wilhelm Reuter, die in Berlin von 1804 bis 1808 und später wieder von 1816 bis 1823 erschienen, lithographische Versuche darstellten und von dem Maler Wilhelm Reuter selbst, außerdem noch von J. G. Schadow, Weitsch, Niedlich, Genelli und anderen auf den Stein gezeichnet waren. Mir waren Tausende früher Lithographien zu Gesicht gekommen, von diesen auch künstlerisch so wundervollen Blättern, deren Wichtigkeit als Frühdrucke für die Geschichte der Lithographie, nicht nur in Berlin, sondern allgemein in die Augen springend war, hatte ich noch niemals eines erblickt!

Nichts natürlicher, als daß es ebenso den Sammler, als den Forscher in mir drängte, diese Stücke zu erwerben, mindestens aber zu verhindern, daß sie der deutschen Forschung durch einen Verkauf nach Amerika entzogen werden sollten. Dies war, trotzdem Albert Cohn die Berechtigung meiner Forderung wohl voll empfinden mochte, kein leichtes Unternehmen, denn seit vierundzwanzig Stunden befand sich ein Schreiben an das besagte ehrenwerte Mitglied des Grolier-Clubs auf hoher See, das ihm die bevorstehende Erwerbung von „early and very rare Lithos" signalisierte, und wenn auch Albert Cohn von seinem Empfinden für das Verbleiben der seltenen Blätter im Vaterlande sich hart bedrängt fühlte, so galt es doch für ihn, das seinem Abnehmer gegebene Wort einzulösen. Die Situation näherte sich einer Krisis! Doch, wie die Hilfe am nächsten, wenn die Not am größten ist, nahte die Erlösung in Gestalt des eintretenden Faktotums des Hauses durch die dem Chef geheimnisvoll zugeflüsterte Enthüllung, daß der Vorbesitzer der Blätter noch im Besitze



ADOLF MENZEL, TITELBLATT ZUM „SPANISCHEN LIEDERBUCH" VON PAUL HEYSE. D. 1295. HOLZSCHNITT



FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG SAMUEL RÖSEL. LITHOGRAPHIE

von Doubletten sei, mit deren Erwerbung, dem Anrecht des transatlantischen Herrn Kunden auf den Schatz, wohl ausreichend entsprochen werden könne.

Und so gelangte ich in den Besitz dieses Schatzes, der auch heute, nachdem die lithographische Bewegung eine Fülle des bisher Unbekannten zutage gefördert, nicht an Bedeutung verloren hat.

Im Gegenteil.

Und für diese ganze Herrlichkeit ist damals ein Preis von 150 Mark gefordert worden! —

Nicht alle Erwerbsquellen im alten Berlin trugen diesen vornehmen Charakter, das Gegenteil hiervon hatte sogar seine besonderen Reize, und den künstlerischen Offenbarungen eines biederen Tischlers oder Trödlers lauschen zu dürfen, lohnte auch dazwischen die Erwerbung eines minderwertigen Stückes.

In der Wilhelmstraße, fast an der Ecke des Bellealliance-Platzes befand sich in einem Geschäftskeller die Glaserei von Sachs, in deren Ladenfenster allerhand Zier- und Hausrat aus alter Zeit dem aufmerksamen Beobachter gewisse Möglichkeiten eröffnen konnte. Nach Überwindung einiger ausgetretener Stufen nach unten, gelangte man in das Lokal. Wer da zum Fenster hinaus auf die Straße schaute, konnte von den Vorübergehenden nur die unteren Extremitäten erblicken, aber man durfte sich darüber trösten, denn im



FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG GEHEIMER KÄMMERER C. TIMM. LITHOGRAPHIE

Laden gab es manches zu sehen, was man sonst in Glasereien nicht antrifft.

Der Herr Glasermeister nämlich hatte wenige Jahre vorher einen Onkel, einen katholischen Geistlichen in Schlesien, beerbt, und den Nachlaß, alte Möbel, Bilder, Zinn, Tassen und sonstigen Kram nach Berlin nehmen müssen, weil er in der dortigen gottverlassenen Gegend, wie er sich ausdrückte, keinen Käufer dafür finden konnte.

In Berlin aber, in der Glaserei, fanden sich dann nach und nach Liebhaber und gute Zahler für die Stücke der onkelschen Erbschaft ein, und da unser Meister helle war, machte er sich flugs wieder auf nach Schlesien, kaufte überall ein, wo er Stücke fand, die nach Altertum aussahen und wenig kosteten, soweit das Geld reichte, und verstand es so die Erbschaft des geistlichen Herrn Onkels ins unendliche zu strecken. Und wie der Appetit im Essen kommt, so wurde auf diesem Wege mit einem Schlage der Glasermeister Sachs Kunst- und Antiquitätenhändler, aber ohne deswegen das Einsetzen von neuen Fensterscheiben etwa abzulehnen. Im Gegenteil, jetzt rahmte er auch noch dazu seine eigenen Bilder. Und reiste weiter oft nach Schlesien und hatte als pfiffiges Menschenkind bald heraus, was man in Berlin „suchte“ und, mit Spürsinn und Courage begabt, brachte er nun Stöße alter Stiche, Ölbilder, Kristalle und Porzellane und was sonst noch an Kleinkram greifbar war, zurück, so daß die

Glaserei in der Wilhelmstraße bald so vollgepfropft war, als hätte er ein Dutzend Onkels beerbt.

Für Stiche hatte er eine ganz besondere Vorliebe, das war bei ihm als Glaser natürlich, davon verstand er das meiste, meinte er. Aber in seinem Geschäft wurden die Preise nicht nach der Größe des Formats gemacht wie bei Danz, sondern nach der Schönheit. „Ik schaue mir einen Stich an", erklärte er mir einst, „und wenn er mir gut gefällt, nun dann muß ihn derjenige, welcher ihn haben will, auch ordentlich bezahlen, — wenn mir aber ein Stich nicht gefällt, dann geht er billig fort." Deshalb waren auch die Militärblätter oder Soldatenszenen bei ihm am teuersten, die gefielen ihm am besten. Diese kauften meistens die auf dem Wege zur Gardekürassierkaserne vorübergehenden Offiziere aus dem Schaufenster heraus. Für die ganz alten Stiche, besonders wenn sie nicht groß waren, für Radierungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, „die mit lateinischen oder französischen Unterschriften, wo man nie richtig weiß, was sie bedeuten", hatte Herr Sachs nicht viel übrig, die gingen billig fort, am liebsten in größeren Partien. Die bunt kolorierten Lithographien, besonders wenn sie gefühlvolle Unterschriften aufweisen konnten, wurden in feine Rahmen gesteckt, die verkaufte der Herr Glasermeister als künstlerischen Wandschmuck.

Wer aber annimmt, daß in der Glaserei nur minderwertiges Zeug zu finden war, befände sich in schwerem Irrtum. Der Glasermeister nahm zu an Alter und Weisheit und hatte keinen schlechten Geschmack; neben Wertlosem und Mittelmäßigem war Bestes, Allerbestes vertreten und Ölbilder von Klasse, feinstes Porzellan und gute Schnitzereien haben aus der Glaserwerkstatt in die vornehmsten Salons und besten Kunsthandlungen gewechselt. Als ich einst in die Glaserei kam, lag in einer Ecke ein aufgeschlagener Kugler-Menzel Friedrich der Große von 1840, in dem ich mit Interesse zu blättern begann, denn schon damals galt diese Erstausgabe als beneidenswerter Besitz. Sofort rief mir Meister Sachs zu: „Lassen Sie den Schmöker nur ruhig liegen, der is nich zu verkofen, den lese ik mir selber vor!" — Ich leistete dieser freundlichen Aufforderung natürlich Folge, als ich aber nach einiger Zeit den Laden wieder betrat, wurde ich sofort von Sachs mit der Bemerkung empfangen: „Den ollen Fritzen von's letzte Mal, den bin ik nun durch, jetzt können Sie damit glücklich werden, — für'n Taler!" Man wird verstehen, daß ich ohne Bedenken den Handel abgeschlossen habe, und noch heute wirkt, wenn ich das schöne Werk zur Hand nehme, die Befriedigung nach, daß nicht ein anderer, sondern gerade ich die Glaserei betreten habe, als Herr Sachs den Schmöker ausgelesen hatte.

Nach Jahren, als der Alkoholteufel Kunsthandlung nebst Glaserei geholt, hatte ich recht oft Gelegenheit, die Aufwertung nicht nur dieser Erwerbung, sondern noch vieler anderen vorzunehmen. Ja, man konnte im alten Berlin die wunderbarsten Dinge erleben, wenn man auf dem Kriegspfade war, aber man wurde auch oft vor die schwierigsten diplomatischen Aufgaben gestellt, wenn es galt, ein Stück zu erwerben, das einem ebenso unentbehrlich schien, wie seinem augenblicklichen Besitzer.

Da gab es einen, an der Peripherie des Kunsthandels lebenden Kunsthändler, einen fein gearteten, älteren Mann, Herr Henry, der einer bekannten französischen Emigrantenfamilie entstammte, die durch ihre Beziehung zu Chodowiecky schon den Berlinern geläufig war. Später war es das renomierte Hutgeschäft an der Ecke der Linden- und Friedrichstraße, das den Namen populär erhielt, und in diesem Hutgeschäft hatte mein Herr Henry seine kaufmännische Laufbahn begonnen, bevor er sich höhere Ziele gesteckt. Er hätte für sein Leben gern in seinem Kunsthandel viele Geschäfte gemacht, aber er konnte sich von seinen schönen Stücken nicht trennen.

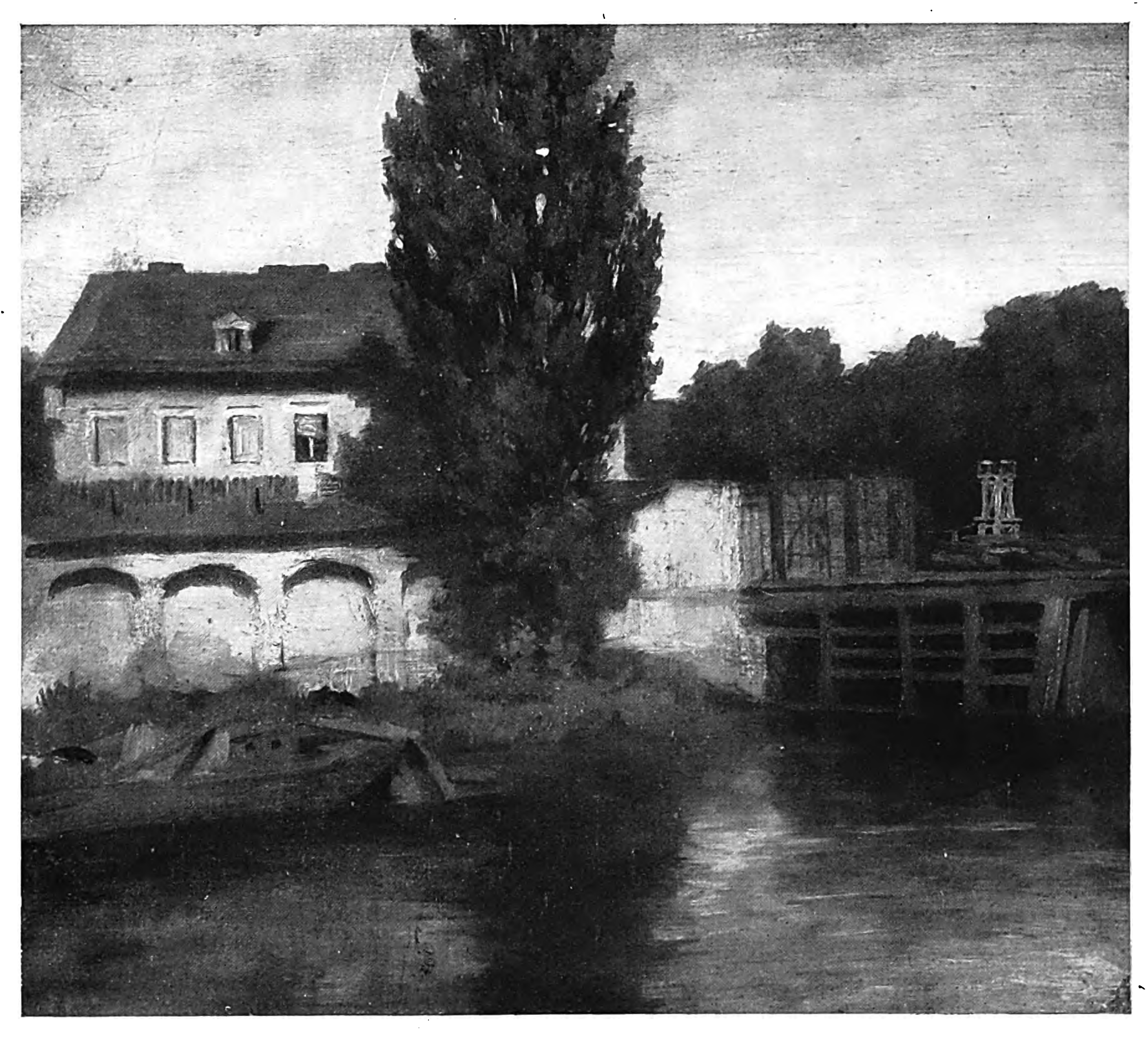
„Heute", so empfing er mich oft, „müssen Sie mir etwas sehr Schönes abkaufen!" Das wäre mir ein leichtes gewesen, weil alte, gepflegte Bestände, besonders in französischer und englischer Kunst des 18. Jahrhunderts, jahrelang in den Regalen und Glasschränken schlummerten und weil Henry besonders an illustrierten Drucken sehr reich war.

Wenn aber schon die hohe Preisforderung durch freundschaftliches Hin- und Herreden einer milderen Auffassung gewichen war, wenn man alle Schwierigkeiten überwunden glaubte, sich schon Herr des Schatzes fühlte und den Kauf nun durch Bezahlung perfekt machen wollte, dann brach Herr Henry, der, trotzdem er in Berlin geboren war, nur über ein gebrochenes Deutsch verfügte, meist in die Worte aus: „Mein Err, wir



wollen das Geschäft heute noch nicht perfekt machen — besser wir warten. Das nächste Mal, wenn Sie wiederkommen!" —

Ein Pariser Kunsthändler, welcher das Henrysche Geschäft regelmäßig aufsuchte, wußte aber dann doch mit gallischer Geschmeidigkeit besser zu operieren und hat es verstanden, die Schätze an die Ufer der Seine zu locken.



OTTO BRANDT, SCHLEUSE IM TIERGARTEN



BALKENKOPF (MEDUSA)
ROM, THERMENMUSEUM

NEUE FORSCHUNGSERGEBNISSE AN ANTIKEN BRONZEN

VON

KURT KLUGE

Die Untersuchungen antiken Erzes, deren erster, römischer Teil nunmehr von mir zu Ende geführt ist, waren ursprünglich als „technische Bemerkungen" gedacht, die eine Zusammenstellung römischer Großbronzen begleiten und kunsttechnisch erläutern sollten.

Bald nach Beginn der Arbeiten ergab sich aber, daß mit der Untersuchung der alten Bronzen durch einen Erzbildhauer eine Frage aufgerollt war, die in der Form noch nicht gestellt worden und in einer für die Archäologie ernstlich nutzbringenden Weise mit „technischen" Notizen nicht entfernt zu bewältigen ist.

Unsere derzeitige Anschauung vom antiken Metall erfordert nicht die Revision des Erzbestandes, sondern einen Gleiswechsel in der Untersuchungsmethode.

Als letztes Ziel kann es sich nicht um „technische" Mitteilungen über die einzelnen Stücke handeln — und sei die Zahl der Untersuchungen auch die denkbar größte —, sondern um die Schaffung eines sicher zu handhabenden Instrumentariums, mit dessen Hilfe die wissenschaftliche Archäologie die metallurgische Methodik sowohl vergleichend als auch praktisch probend rein objektiv bearbeiten kann.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß mit literarischen Mitteln gegenüber den realen metallurgischen Tatsachen und Vorgängen nur der geringere Teil der Arbeit getan werden kann: der Apparat zur Erforschung des alten Metalls wird nicht aus Papier sondern aus Erz bestehen müssen.

Von grundlegender Wichtigkeit für die Sicherheit der Ergebnisse ist die prinzipielle Übereinstimmung zwischen der metallplastischen Arbeitsweise des schaffenden Künstlers und den Untersuchungsmethoden des archäologisch forschenden Gelehrten oder Künstlers. Weder dem Bildhauer, der Erz-



SEPTIMUS SEVERUS

ROM, VATIKAN





körper bilden, noch dem Forscher, der historisches Erz untersuchen will, steht heute eine „Technik“ im Sinne der vorgestrigen Problemstellung zur Verfügung, die bei Technik an zehn bewegte Finger und bei Form an Hirnsubstanz denkt.

Es ist notwendig, sich an neue — oder wenn man will an alte — Begriffe zu gewöhnen, Schmelzofenbau, Formsandmischung, Ziselierzeugschmieden: das ist „Technik“.

Dieser Zeit, die ohne Schmerzen den Materien- und den Formbegriff in zwei getrennten philosophischen Nußschalen schwimmen sieht, ist geläufig, diese wirklich technischen Elemente hereinzuschleifen in den Werkentstehungsprozeß selbst und zu vermischen mit dem Werkschaffen: denn Sand- und Wachserzguß, Stichel- oder Meißel- oder Schaberziselierung ist nicht mehr Technik, sondern Gestaltung, und zwar Gestaltung des Werkleibes, des Materiales.

Den Techniker in der Kunst entdeckt zu haben ist der Ruhm der letztvergangenen Epoche. In den Ateliers taut er schon, er tropft aber wohl auch bereits durch die Bibliotheken.

Die Bedeutung dieser sehr wesentlichen Erkenntnis, daß Handarbeit am Werk nicht gleich Technik und Technik nicht gleich Werk minus Form ist, wird auch für die wissenschaftliche Arbeit sofort klar, wenn man, einen Techniker — mag er nun Gießer oder Ziseleur sein — vor das antike Metall stellt: der werkzeughafte Mensch sieht immer nur, was sein Spezialwerkzeug, seine Formspatel oder Meißel, auch sehen würden, wenn sie Augen hätten. Der „gelernte Techniker“ unserer Zeit der Arbeitsteilung sucht in dem antiken Metall das Stück Technik heraus, was er gelernt hat und ausübt und sieht deshalb das Wesen der Sache überhaupt nicht, weil eben die antike Bronze nicht arbeitsteilig entstanden ist. Der Stichel sucht seinen tausendjährigen Kollegen, aber hinter den paar unberührten echten dunklen Bronzen zuckt nicht das Maschinenseelchen des neunzehnten Jahrhunderts, sondern da atmet langsam und gewaltig der Ozean von Künstlertum wie eine warme, farbige, südliche Meeresbrust.

Es ist beispielsweise belanglos zu wissen, ob der sogenannte Dionysos in Neapel aus sechs oder aus elf Stücken zusammengesetzt ist. Aber es ist für das Verstehen dieser merkwürdigen Bronze ungemein wichtig, zu erkennen, daß der alte Bildhauer die einzelnen Stücke so zuschnitt, daß keine Überschneidungen störend hervortraten. Dann formte und goß er die sehr dicken Teile in Sand auf rein gewerbliche Weise; denn am Guß interessierte ihn nichts, er war ihm nur das unvermeidbare Mittel zur Herstellung einer ungefähren Hohlform aus Metall. Aber auf dieser dickwandigen, sandgüssigen Metallgrundlage, die porenloses „Fleisch“ genug bot, um tiefgehend mit Meißel und Stichel hineinarbeiten zu können, begann er nun überhaupt erst mit der künstlerischen Arbeit und ziselierte gravierend ein Werk zustande, das in seiner Art unvergleichlich ist — freilich von graphischer Wirkung, denn er hat keine Plastik aus Feuer und Erz rund und im Ganzen gegossen, sondern mit schneidendem Werkzeug linear in einen gestückten Metallkörper hineingezeichnet.

Die Materialgesinnung dieser Arbeit wird vollends klar, wenn man sie neben ein polar entgegengesetztes Stück Erz aus einer Epoche stellt, die alle Feinheiten des Gießens bis zur Vollendung beherrschte, etwa neben einen der schönsten römischen Wachserzgüsse, den Septimius Severus in der vatikanischen Bibliothek.

Auf dieser Basis der Beobachtung und Ergründung der metallurgischen Methoden und der Feststellung der hierzu benutzten technischen Mittel sind bis jetzt rund zweihundert antike Großbronzen untersucht worden *. Dieser Einblick in die antike Erzwerkstatt wird auch den Werkleuten an noch brennenden Schmelzöfen dienen.

Zunächst ist die gewerbliche Mutterwurzel der Erzkunst bloßzulegen, die als lebensnotwendige Dienerin des Alltags den ganzen Stamm seit grauer Vorzeit bis heute lebendig hält. Mit Unrecht blickt man über den antiken Gelbguß weg oder belegt ihn dort, wo er zu formen anfängt, mit dem trostlosesten aller Schlagwörter: Kunstgewerbe. Gerade das kennzeichnet das antike Metallhandwerk, daß es seine Arbeitsweise nicht verkünstlert, wenn z. B. ans Ende des Schiffsbalkenbeschlags, der in Sand gegossen und glatt übermeißelt wurde, ein Balkenkopf zu setzen ist, der den Balken wohl schmückend abschließen, aber die Balkenerzarbeit beizubehalten hat. (Vergl. Abb. S. 102, Balkenkopf des Nave A aus dem Nemisee, Rom, Thermen.) Diese Meduse

* Mein archäologischer Mitarbeiter Dr. Karl Lehmann-Hartleben und ich bringen die „Römischen Großbronzen“ im Verlage des Vereins wissenschaftlicher Verleger (de Gruyter) als Tafelwerk an die Öffentlichkeit.





VIKTORIA VON BRESCIA. BRESCIA

ist ebenso gearbeitet, wie heute ein Gelbgießer sie herstellen würde, wenn der nicht damit zum Künstler gehen müßte und dieser wieder in die „Kunstgießerei": alle abstehenden Teile sind mit Messing in Sand gegossen, mit Hartlot und Stiften befestigt und mit Meißel und Schaber gewerblich geglättet.

Im äußersten Gegensatz zu diesem gewerbmeisterlichen bescheidenen Metallguß stehen jene raffiniert gekonnten wachsausgeschmolzenen Güsse, mit denen nichts anderes erreicht werden sollte, als denkbar genaueste Wiedergabe eines künstlerischen Wachsmodells. Sie stellen geringe Anforderungen an das Ziselierkönnen des Bildhauers, setzen aber die höchste Ausbildung in der Behandlung des flüssigen Metalles voraus. Die duktile, gehorsame Art des Wachses führt zu einer unendlich lebendigen impressionistischen Form. Ich habe den Hauptvertreter dieser kostbaren und seltenen Gattung der fast reinen Wachsmodellierung, des reinen Gusses mit nur Spuren von Kaltarbeit im Septimius Severus der vatikanischen Bibliothek gefunden. (Abb. S. 103.)

Zwischen diesen beiden äußersten Polen der Erzplastik spielt sich nun die Metallkunst der Antike ab. Sie umfaßte also tatsächlich die gesamten metallurgischen Möglichkeiten.

Auf der Seite des gewerblichen Sandgusses, der unter der Metallkunst aller Zeiten gelegen hat als ihr eigentlicher Träger, konnte ich bis jetzt nach zwei Richtungen hin eine Ordnung erkennen. Einmal sehen wir die römischen Gewerbegießer folgerichtig ihren Betrieb als Reproduktionsinstrument ausbilden und mit deutlich geschäftlicher Tendenz typische Marmorarbeiten in dickwandigen Sandgüssen herausbringen, deren Oberfläche eine allgemeine Glättung erhält. Und andererseits erfassen ermüdete Epochen oder Menschen den Sandguß als willkommenen Lieferanten von rohem Hohlmetall, auf dem sie dann ihr reizvoll raffiniertes ornamentales Oberflächenspiel beginnen (z. B. der Neapeler Dionysos). Die Virtuosität verdeckt nicht den Sprung in der Sache und keine Ziselierung kann die fehlende Patenschaft des Feuers ersetzen.

Auf der Seite des Wachserzgusses löst die Antike ihre höchsten Aufgaben.

Die Griechen gossen so dünn und fast unverständlich fein, daß an dem herrlichen Pferd im kapitolinischen Museum das ganze Bein umgebogen werden konnte. Aber sie lassen die wachsmodellierte Oberfläche nicht auf dem Metall stehen, sondern überarbeiten sie mit Schabern und bringen in wahrhaft beglückend vollendeter Weise das Metallische zur vollen Wirkung — aber immer so zart, daß man allerorten noch Gießgrund erkennt, wo er nötig war (Haarbehandlung). Vor Stücken wie dem Neapeler Apoll, in dem Guß und Kalttechnik, Legierung und Patina so in eines gehen, daß Vernunft und „Untersuchung" nicht mehr folgen können, fühlt der erschütterte Beschauer, daß er vor einem Überrest eines ganz großen Menschheitsmomentes stehen darf. Jenes wundervolle Griechenpferd aber mit dem zerstörten Rücken wird als offener, die ganze Innenfläche darbietender Wachserzguß immer das klassische Studienstück antiker Metallplastik auf ihrer höchsten Höhe bleiben.

Wie ein geistreiches, etwas boshaftes Epigramm

hat uns die verschüttete antike Welt ein Erzwerk übriggelassen, das jetzt in Brescia steht und — zweier schroff gegensätzlicher Epochen mißhandeltes Kind — den Spiegel verloren hat, den die schönen Arme einst umspannten und der das Antlitz aufgehellt hat: die sogenannte Viktoria von Brescia.

Das Mädchen ist ein köstlicher Wachserzguß aus einer Zeit, die im Vollbesitz des Könnens war. Sie hat als Viktoria bei einem Triumphzug Magddienst tun müssen und trägt heute noch die falsche Maske. Die ebenfalls noch vorhandenen Zierstücke des Wagens und des Geschirrs sind grober, eiliger Sandguß, und ich habe feststellen können, daß aus diesem selben Sandguß auch die Flügel der Nike bestehen. In einer Zeit erzplastischen Tiefstandes hat also jemand diesem alten köstlichen Erzwerk zwei schlechtgegossene und überhaupt nicht ziselierte Flügel angesetzt und in derselben Sandgußtechnik auch den figürlichen und ornamentalen Plunder der Wagen- und Geschirrteile hergestellt. Wir bilden hier die Bronze ohne die entstellenden Flügel ab, die übrigens ziemlich roh und unter Verletzung des Rückens montiert sind.

So kann es denn geschehen, daß an einem Werk der klassische Wachserzguß und der gewerbliche Sandguß (dieser hier allerdings von geringer Qualität) vereinigt sind und die Kluft zeigen, die beide trennt, wenn nicht die Italiener die Flügel doch noch zu dem übrigen Triumphgerät in den Glasschrank legen sollten.

Die falschen aber antiken Flügel der Venus von Brescia leiten über zu einem dunklen Kapitel der antiken Erzkunst, zur Feststellung der nichtantiken Erzgüsse und zu den direkten Fälschungen.

Es gibt eine unheimliche Industrie, die sowohl wissenschaftlich als künstlerisch von gefährlich tüchtigen Leuten betrieben wird. Ihre Existenz ist bekannt, ihr Umfang ist noch nicht ermessen. Es kann sein, daß dieser Umfang furchtbar ist, namentlich auf dem Gebiete der Kleinbronzen. Wenn die Wissenschaft sich über Erztechnik an den Methoden des modernen Gießereigewerbes orientiert, haben diese dunklen Ehrenmänner leichtes Spiel.

Es ist nicht aussichtslos, allgemein gültige objektive Maßstäbe aufzustellen, wenn diese in beständiger fachmännischer Bearbeitung stehen und den modernen metallurgischen Methoden genau folgen. Denn es gibt Arbeitsmomente, an denen die Fälschung sicher scheitert

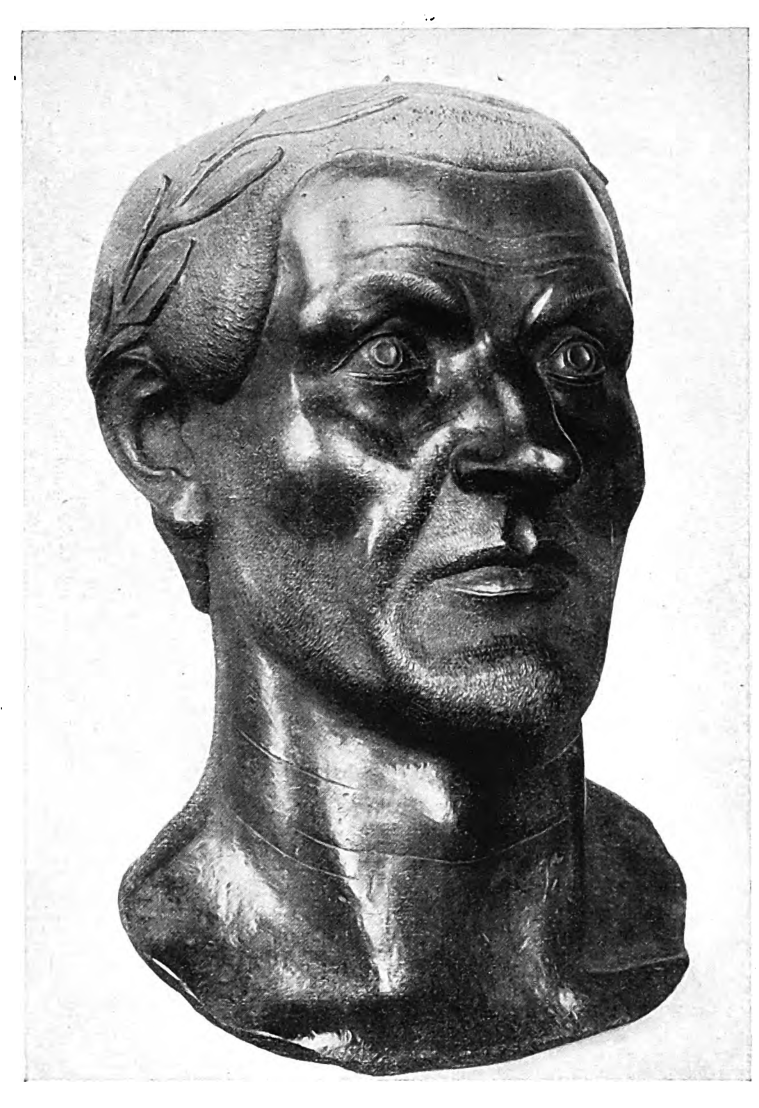
Ich kann nicht versuchen, auf diesem knappen Raum auf Einzelheiten einzugehen, die einer ausführlichen Behandlung vorbehalten bleiben. Aber wenn auch der ernstzunehmende Fälscher die Entdeckung dadurch erschwert, daß in seine Fälschung immer irgendwo etwas Echtes eingearbeitet ist, das das Urteil verwirren soll, so habe ich doch feststellen können, daß der Kenner nicht auf den Instinkt, der sich ja stets meldet, allein angewiesen ist.

Nur liegen die Kriterien nicht auf dem Gebiete der Veränderungen, die die Bronze während großer Zeiträume erträgt, z. B. in der Patina, sondern nur in der metallurgischen Arbeitsmethode. Ich habe vorzügliche Fälschungen gesehen, von denen eine für eine gute alte Bronze gilt, die schließlich ein methodischer Widerspruch in der Behandlung entlarvt.

Ich gebe hier als Beispiel eines nichtantiken Gusses den Maximinius Thrax in München, jetzt als „Constantin Chlorus, um 300" bezeichnet.

Der Guß ist äußert schlecht: obgleich er eine Dicke (Ohr links) von mehr als 20 mm erreicht, zeigt das rechte Ohr ein dünngeflossenes Loch. Auf den ersten Blick erscheint der Bart wie an antiken Stücken graviert. Die genaue Untersuchung ergibt jedoch, daß die „Gravierung" mit einem Formpunzen schablonenartig eingehauen ist, was man besonders deutlich an der rechten Schnurrbartseite an der Lippengrenze erkennt. Gelegentlich jedoch, und das ist für diese Bronze besonders kennzeichnend, ist mit dem Stichel eine Gravur versucht, die aber gar nicht antike Schule zeigt und den Schwung der unechten Gravur, der Punzeinschläge, nicht aufweist. Das Haar ist ebenfalls nicht graviert, sondern mit dem Meißel roh gehackt. Die antike Haarbehandlung ist ganz eigenartig, selbst bei einfachen Stücken. Alle mir bisher bekannten Fälschungen scheitern an der Haarbehandlung. Hier ist sie in einer Weise umgangen, die wohl einzig dasteht! Ebenso interessant sind die Löcher, z. B. das unter dem rechten Auge, das ebenso wie das Loch im Ohr ein Gießfehler ist, keine nachträgliche Verletzung, und trotz der auffälligen Lage niemals ziseliert und geschlossen war. Von den geschlossenen Löchern sei das auf dem rechten Wangenknochen erwähnt, das roh mit einem runden Bolzverschluß beseitigt ist, einer typisch nichtantiken Arbeitsweise. Aber auch echte antike Plattenverschlüsse scheinen vorhanden zu sein: z. B. auf der Stirn links oben. Aber gleich daneben erkennt





MAXIMINIUS THRAX (CONSTANTIN CHLORUS)
MÜNCHEN

schaber, sondern mit einem Dreimillimeter-Ziehschaber, der sogar über glatte Flächen geführt wurde (Stirn). Die bräunliche Grundfärbung sitzt locker auf dem hellgelben Metall.

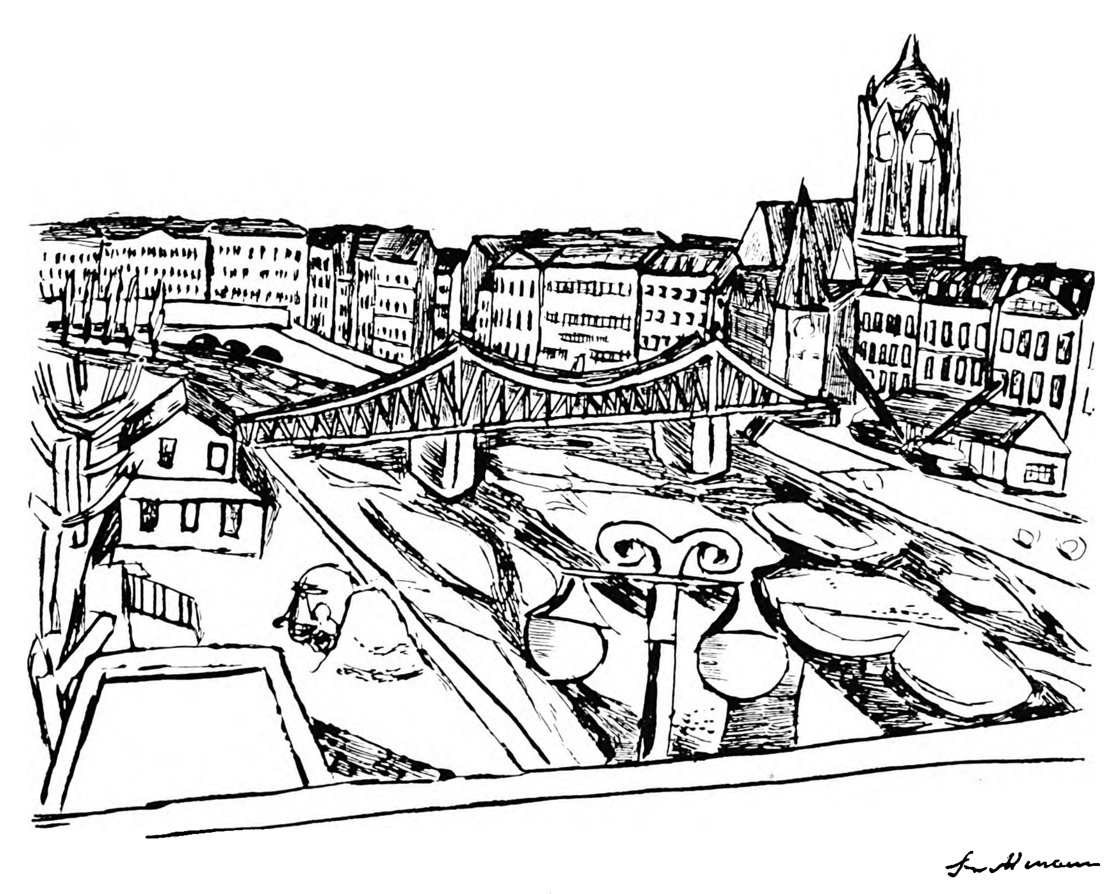
Selten häufen sich bei einem fraglichen Stück die belastenden Erscheinungen so wie bei dem Thrax, von dem man sagen muß, daß der Guß kein antiker Guß ist. Aber dieses eine Beispiel genügt, um die Erkennungsmethode zu skizzieren.

Wenn einmal eine Sammlung von rund achtzig Gußstücken beisammen ist, die als Modellsammlung der Erzbearbeitung der Antike, der Renaissance und des Barock die einzelnen Arbeitsvorgänge realiter darstellt, wird ein Apparat bereitstehen, der die in der Form verborgene metallurgische Methode bloßlegt; denn die literarische Beschreibung kommt ja diesen Dingen deshalb nie völlig nahe, weil der Künstler aus stärksten künstlerischen Gründen zu allen Zeiten bemüht gewesen ist, die einzelnen Arbeitsprozesse in seinem Werk sorgfältig wieder zu verdecken oder aus ihnen „Form" zu machen!

An diesem Punkt der Beobachtung tritt auch gewöhnlich das dunkle Echtheitsgefühl ins Bewußtsein: was der Künstler am echten Stück ziselierend und formend verbarg, das bringt nach langen Zeiträumen die Zerstörung wieder ans Licht. Beim gefälschten Stück aber ist das dem Sinne nach Verborgene absichtlich vors Auge gelegt, und diese verschiedene Denkweise drückt sich irgendwie in der Arbeit technisch aus.

Und wenn Plinius sich schon bitter beklagt, daß man zu seiner Zeit immer mehr verlerne, die ganz kostbaren Bronzen der Griechen zu gießen, so mag billig in diesem melancholischen Zusammenhange sein dunkler Satz von einer Zeit, in der nicht einmal das Glück in die Rechte der Kunst des Erzes hat treten wollen, den Arbeitsberg begrüßen, der sich aufgetürmt hat: ut iam diu ne Fortuna quidem in aere ius artis habeat — also das Können und die Mühsal.

man eine „Platte", die teils in der Stirn, teils im Haar sitzt, also die ein bis zwei Millimeter tiefen Meißelhiebe ausgehalten hat. Sehr bemerkenswert ist die Hautbehandlung. Der Guß muß nach der Kernbearbeitung zu schließen, fast ein Fehlguß gewesen sein — vielleicht absichtlich: fehlgüssige Stellen können bei nicht völliger Vertrautheit mit dem Metall leicht für spätere Verletzungen gehalten werden. Ich habe überhaupt an zweifelhaften und falschen Stücken beobachtet, daß Gußfehlstellen unziseliert stehen geblieben sind, da sie oft täuschend zeitlichen Zerstörungen ähneln. Die Falten sind von dem sehr fähigen Künstler eingefeilt und geschabt wie die gesamte Oberfläche auch geschabt ist: aber nicht mit dem antiken charakteristischen Flächen-



MAX BECKMANN, DER EISERNE STEG. RADIERUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE

EIN BRIEF EDOUARD MANETS

MITGETEILT VON

ERICH RÖMER

Dieser noch nicht publizierte Brief gehört zu einem ähnlichen von A. Proust mitgeteilten (S. 83 der deutschen bei Bruno Cassirer erschienenen Ausgabe) und stammt aus dem Jahre 1878. Der in dem Brief genannte Bardoux war Kultusminister vom Dezember 1877 bis Februar 1879.

Mein lieber Freund!

Auf Deinen Rat hin war ich heute morgen im Ministerium, konnte jedoch nicht bis zum Minister vordringen, mir scheint, daß irgendwelche Legitimation dafür erforderlich ist.

Es war aber dennoch kein unnötiger Weg, denn ich habe Herrn Balu, den Architekten des Rathauses, gesprochen, ich habe ihm den Gedanken unterbreitet, den Sitzungssaal des Magistrats mit einer Serie von Szenen auszuschmücken, die die Verproviantierung von Paris darstellen, mit seinen Korporationen, seiner ganzen Bewegung, die Menschen sowohl wie die Dinge — kurz, „den Bauch von Paris", da dieser Ausdruck nun einmal für alle Zeiten geheiligt ist. Herr Balu sagte mir, daß er den Gedanken gut fände, daß er neuen Ideen sympathisch gegenüberstände. Er fügte hinzu, daß er dafür wäre, die Ausschmückung eines ganzen Saales einem einzigen Künstler zu übergeben, da dies das einzige Mittel sei, ein interessantes und einheitliches Ganzes zu erreichen. Er riet mir, Herrn Viollet-le Duc aufzusuchen, der auch den Plan gebilligt hat, er hat auch die alten Scharteken satt, aber er braucht unbedingt einen Zuschuß vom Minister der Schönen Künste, um die Kosten, die solche Ausschmückung erfordern würde, aufzubringen.

Was hältst Du von alledem? Und schicke mir ein paar Zeilen, die mir den Weg zu Herrn Bardoux ebnen.

Mit herzlichem Gruß

Ed. Manet.



KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 16.—19. OKTOBER 1924

VON

PAUL ZUCKER

Man mag den allgemeinen Wert von wissenschaftlichen Kongressen skeptisch beurteilen, — für eine bestimmte Kategorie wissenschaftlicher Disziplinen sind sie tatsächlich eine Notwendigkeit, — nämlich für alle jene, bei denen sich verschiedenartige Wissenschaften berühren. Die Ästhetik, die Erforschung der Gesetzlichkeit der Kunst und des künstlerischen Lebens gehört zu diesen an und für sich stets problematischen Grenzwissenschaften, die nicht das Glück eines fest umrissenen Arbeitsgebietes haben. So kamen denn auch auf dem letzten Kongreß Vertreter jener drei Kategorien zu Wort, die hauptsächlich um die Wissenschaft von der Kunst bemüht sind: die Philosophen und Psychologen einerseits, die Historiker der bildenden Kunst, Musik und Literatur andererseits und endlich die schaffenden Künstler selbst, soweit sie sich auch gedanklich mit den Grundproblemen ihrer Kunst beschäftigen und diese theoretische Tätigkeit nicht für gleichbedeutend mit künstlerischer Impotenz halten.

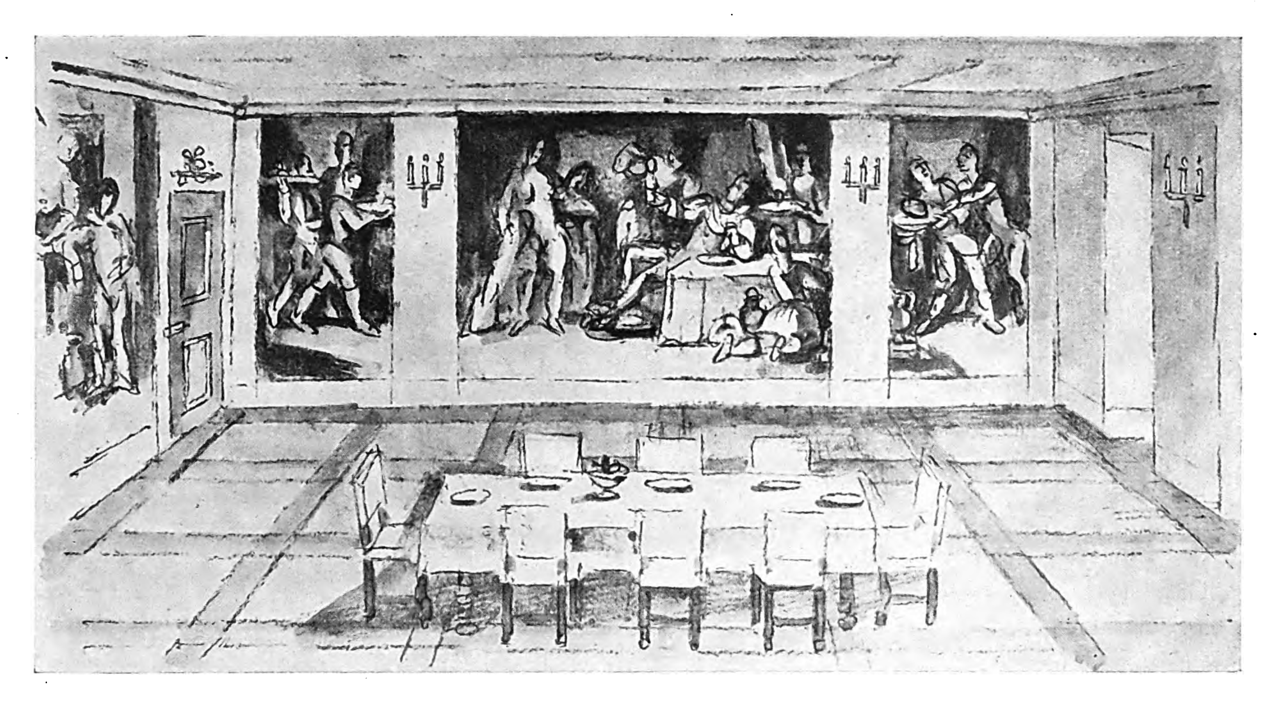
Es ist hier nicht der Ort, den Inhalt der einzelnen Vorträge, die von einer bedeutenden Gesamtschau Max Dessoirs eingeleitet wurden, wiederzugeben. Der Fachmann wird sie aus den Fachzeitschriften, der größere Kreis der allgemeiner Interessierten aus den Berichten der Tageszeitungen erfahren haben.

Wesentlicher erscheint vielmehr der Versuch ein Fazit zu ziehen, den gegebenen Querschnitt der heutigen Situation zu überblicken. Es ergibt sich zunächst ein unbestreitbares Zurückebben der naturwissenschaftlichen Strömungen. Man



KARL HOFER, TROPISCHE NACHT. LITHOGRAPHIE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE



KARL WALSER, LITHOGRAPHIE AUS EINEM MAPPENWERK „WANDMALEREI"
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE

steht den Erkenntnissen der experimentellen Psychologie oder vielmehr ihren Erkenntnismöglichkeiten in bezug auf künstlerische Fragen recht skeptisch gegenüber. Wohl vermag die Strukturpsychologie einen ungefähren Typus des künstlerischen Menschen zu konstruieren, doch ist man mit der Umgrenzung dieses Typus dem Geheimnis des künstlerischen Schaffens nicht näher gekommen.

Der Akzent der philosophischen Grundauffassung verschiebt sich von der experimentellen Richtung hin deutlich zur phänomenologischen Betrachtung, die in Moritz Geiger (Göttingen) ihren hervorragendsten Vertreter fand, jener Richtung, die im Kunstwerk vor allem das Phänomen sieht und ihm durch Wesensintuition und Wesensanalyse immer näher zu kommen versucht. In diesem Sinne waren auch die Ausführungen von Prinzhorn-Wiesbaden zu werten, der Parallelen zum künstlerischen Gestaltungsvorgang in den Bildnereien der Geisteskranken sieht und glaubt von dieser Seite aus Zusammenhänge zwischen analogen Prozessen aufdecken zu können. In verschiedenartiger Beleuchtung sind von Lombroso, Dilthey, Freud, Kretschmar und Jaspers bereits derartige Parallelen gezogen worden. Die moderne Psychatrie beschränkt sich jedoch, im Gegensatz zu jenen, die ohne weiteres Schlüsse auf die seelische Struktur des Künstlers gezogen haben, lediglich darauf, den Urvorgang der Gestaltung aus den Werken der Geisteskranken zu erforschen, da dort keine Hemmungen durch Tradition, Konvention und Realität gegeben seien. So gerät unsere Anschauung über die Begriffe „krank und gesund" immer mehr ins Fließen, da der objektive psycho-pathologische Maßstab für den Begriff der Normalität fehlt.

Den Charakter des Künstlers selbst versuchte Utitz-Rostock zu umschreiben. Er unterschied das Formen des Künstlers am, im und durch das Kunstwerk. In jedem dieser Fälle ist die artistische Einstellung eine andere. Im Kunstwerk erschließt sich nicht nur etwa ein besonderer artistischer Charakter des Künstlers, sondern auch sein gesamt-menschlicher. Das Entscheidende ist die Echtheit der Persönlichkeit. Diese Feststellung ist keine Verschiebung aus dem Gebiete der Ästhetik in das der Ethik und als Überwindung der ästhetisierenden Artistik besonders deshalb zu begrüßen, weil sie sich vollkommen mit dem veränderten allgemeinmenschlichen Grundempfinden unserer Zeit deckt.

Um die Erkenntnis des Wesens der Architektur bemühte sich Frey-Wien und im Korreferate der Unterzeichnete. Auf keinem Gebiet der bildenden Kunst ist soviel theoretisiert worden, wie auf dem der Architektur. Die Besonderheit ihres Wesens als Kunst einerseits, die Verbindung mit dem Zweck andererseits hat im Laufe der Jahrhunderte zu mannigfachen Ausdeutungsversuchen geführt. Frey versuchte das Problem der Architektur in der besonderen Art ihrer Wirklichkeit zu sehen: der Bau, der als Kunstwerk unwirklich ist und zugleich in der Gliederung unseres alltäglichen Lebens eine Wirklichkeit, während der Unterzeichnete in der Architektur die räumliche Gliederung eines zeitlichen zweckbestimmten Ablaufes sieht. Sehr fein untersuchte Adama v. Scheltema die Beziehung von Ornament und geschmücktem Gefäß und gab so für die Kunstgeschichte der vorgeschichtlichen Epochen zum erstenmal einen festen Leitfaden für die grundlegenden formalen Ideen. Die Grundprobleme der Kunstgeschichtsbetrachtung unterzog Frankl-Halle in seinem Vortrag über Stilarten und Stilgattungen einer eingehenden Untersuchung. Er entwickelte im Anschluß an die bekannten Wölfflinschen Grundbegriffe Gegensatzpaare von Stilen, wobei er kosmische und chaotische, textile und

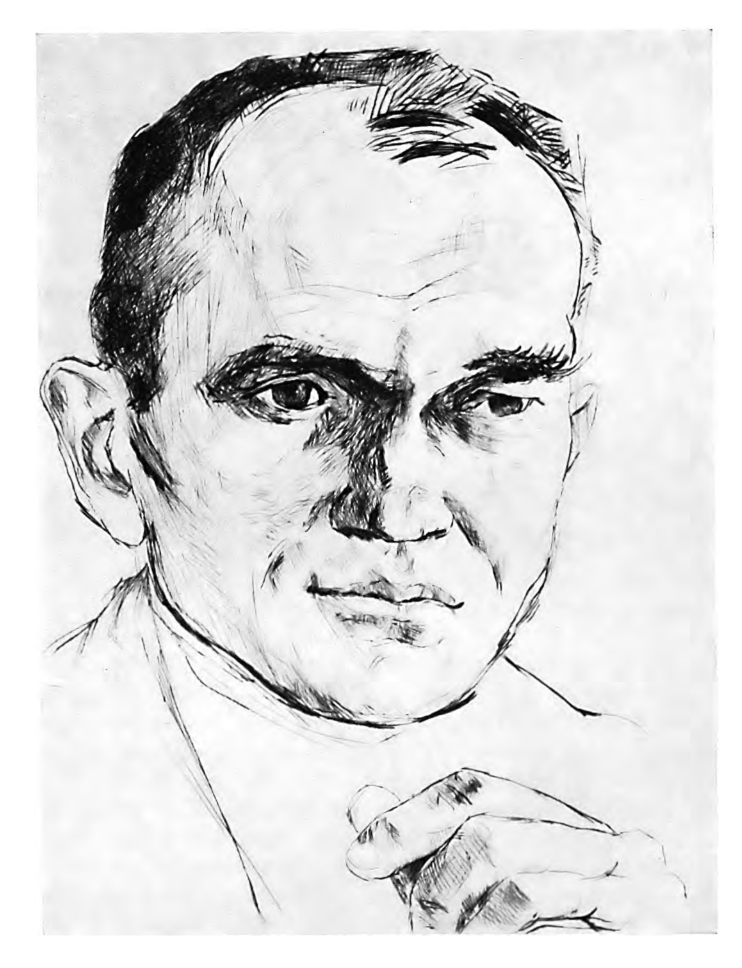


konstruktive, totale und partielle Stile einander gegenüberstellte. Es soll nun nicht behauptet werden, daß gerade diese Stildefinitionen tatsächlich alle Möglichkeiten der stilistischen Entwicklung umschriebe. Sie sind aber deswegen besonders zu begrüßen, weil sie wiederum darauf hinweisen, daß eine Antithese, mag sie auch noch so glücklich und treffend sein, wie etwa die der Wölfflinschen Grundbegriffe, niemals allein ausreicht, um die stilistische Entwicklung zu erklären: daß jedes Kunstwerk so vielfältig ist, daß es als Diagonale in einem Parallelogramm sehr verschiedenartiger Stilantithesen aufgefaßt werden muß, für die untereinander die mannigfaltigsten Variationsmöglichkeiten bestehen.

O. Wulff-Berlin unterscheidet zwischen Sehform und Sehvorstellung. Von der Sehform, dem zweidimensionalen Flächenbild ginge die malerische Anschauungsweise, von der Sehvorstellung, die eine Körpervorstellung ist, in der sich optische Erfahrung mit solcher des Tastsinns verbindet, die plastische Anschauungsweise aus.

Mit die wesentlichsten Ausführungen, der Vortrag von Moser-Halle über Stilverwandtschaften zwischen den Künsten wurde, da er der letzte Vortrag des Kongresses war, nicht genügend beachtet. Die Möglichkeit, Parallelen zwischen ihnen zu ziehen, die mehr sind als ein Spiel mit Worten und wirklich auf den allgemein verbindlichen Stil einer bestimmten Zeit hinzielen, war Gegenstand einer Diskussion, deren Endresultat doch war, daß eine wechselseitige Erhellung der Künste sehr wohl möglich und die Anwendung von Begriffsformulierungen aus der einen Kunst durchaus fruchtbar für die Erkenntnis der anderen wäre, — wenn sie mit gesunder Skepsis und Vorsicht geschähe.

Es ist nicht die Aufgabe wissenschaftlicher Kongresse endgültige Formulierungen zu finden. Doch bot sich immerhin diesmal die Erkenntnis, daß zwar die Gegensätze zwischen den bisher sich einander befehdeten Richtungen der Ästhetik nicht geringer geworden, doch aber ein gewisser allgemein verbindlicher Grundzug zu erkennen ist. Er wird charakterisiert durch eine ganz allgemeine Abwendung von zu weit gehenden Abstraktionen, in der Anerkenntnis der elementaren gefühlsmäßigen Tatsachen, in dem Verzicht auf Etiquettierung des lebendigen Kunstwerkes, — alles Dinge, die uns selbstverständlich erscheinen, keineswegs aber immer von der „offiziellen Wissenschaft" auch so angesehen wurden.



FELIX MESECK, BILDNISRADIERUNG

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE



G. W. RÖSSNER, AQUARELL ZU EINEM DEUTSCHEN MÄRCHEN
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

DAS MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST

Die Sammlungen im alten Kunstgewerbemuseum haben die bisher noch geschlossenen Säle geöffnet. Über das neue Museum als Ganzes ist hier neulich schon gesprochen worden; es genügt festzustellen, daß die neuen Säle eine Steigerung sind. Der abschließende große Saal ist am besten geglückt; er enthält die frühesten und wertvollsten Arbeiten der ostasiatischen Kunst. Zum Verständnis dessen, was das neue Museum nun bietet, können mit gutem Gewissen (der Gefahr böswilligen Mißverstehens nicht ausweichend) einige Bände der „Kunst des Ostens" empfohlen werden, nämlich die Bände von Ernst Große, Otto Kümmel und Curt Glaser. (Band IV, VI, X und XI.) Sie enthalten viel Material aus diesem Museum und ergänzen es so gut, daß man sich bessere Führer nicht wünschen kann. Des nun abgeschlossenen Museums können sich die Deutschen aufrichtig freuen. Es ist in seiner Art einzig und rühmt laut die, die es geschaffen haben. K. Sch.

DIE JURYFREIE KUNSTSCHAU

Es sind auch dieses Mal die unwirtlichen Räume des Landes-Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof benutzt worden. Vorbereitet ist die Ausstellung ebenso sorgfältig wie in den letzten Jahren. Sie bietet manche willkommene Ergänzung: man begegnet Künstlern, die zugleich oder vor kurzem an anderer Stelle in Berlin ausgestellt haben. Das ist aber mehr für den, der sich beruflich mit der Kunst beschäftigt. Das Publikum ist ziemlich indifferent. An dem schönen Herbsttag, als ich die Bilder und Skulpturen ansah, waren vielleicht zehn Besucher da. Zu verwundern ist es nicht. Das Programm sagt, die J. K. B. wolle ringende Künstler ans Licht bringen und „einen Überblick über die Strömungen der lebenden Kunst geben". Der ringende Künstler kommt jedoch heute auch sonst ans Licht, viel zu früh oft; und eines Überblicks bedarf es nicht mehr. Die Kunst möglichst vielen nahe zu bringen: auch darin sieht die J. K. B. ihre Aufgabe. Ist die Kunst nicht aber viel zu vielen schon „nahe gebracht"? Bedeutet diese Art von Demokratisierung nicht Verflachung? Es fehlt eigentlich nur noch die Übertragung des Sichtbaren durch Radio-Apparate. Es ist deprimierend durch die dreißig Säle dahin-



zugehen, die zweitausend Kunstarbeiten anzusehen und ein halbes Tausend Maler- und Bildhauernamen zu lesen, wovon nur wenige bekannt sind oder je bekannt werden. In neun von zehn Fällen — wenigstens! — handelt es sich um verlorene Arbeit, um verlorenes Leben. Ehemals waren es eiserne Götzenbilder, die lebendige Menschen fraßen; heute sind es Ideologien, ist es ein Kulturaberglaube, der junge Menschenleben frißt. „Opfer fallen hier, weder Lamm noch Stier, aber Menschenopfer unerhört." Gehen von allen diesen Werken auch nur drei in die Kunstgeschichte ein? Oder wird wenigstens ein Niveau bereitet? Alle diese Künstler, selbst die relativ begabtesten und ernsthaftesten, kümmern sich kaum noch um die Natur, sie kopieren sich untereinander. Nachahmer von Nachahmern, Sklaven der Kunstidee. Und halten sich für die Kommenden! Eine Tragödie! K. Sch.

FRANKFURT A. M.

Im Städelschen Kunstinstitut wurde in den letzten Tagen die Abteilung des neunzehnten Jahrhunderts nicht unwesentlich umgruppiert. Die Neuerung ist besonders dem großen Impressionistensaal zu gut gekommen, an dessen einer Längswand sich jetzt Liebermann zusammen mit Uhde, Slevogt und der prachtvollen Neuerwerbung, dem Eichhornporträt von Reinhold Lepsius, sehr geschlossen präsentieren. Das „Ungleiche Paar" Leibls ist nun auch in diesem Saal an richtiger Stelle. Im übrigen haben einzelne, besonders berühmte Stücke bessere Plätze erhalten; vor allem begrüßt man es, daß Manets Krocketspieler aus der langen Reihe einer Längswand herausgelöst, jetzt an einer Schmalwand mit nur zwei kleineren Bildern zusammen voll zur Geltung kommen. Der außerordentlich schwierig zu hängende Dr. Gachet hat zwischen den beiden stillen Landschaften von Sisley und Monet einen wirksamen Platz gefunden. Dafür mußte Scholderers Geiger die illustre Nachbarschaft verlassen und zeigt nun zwischen Thoma und Boehle erst recht seine hohe Qualität.

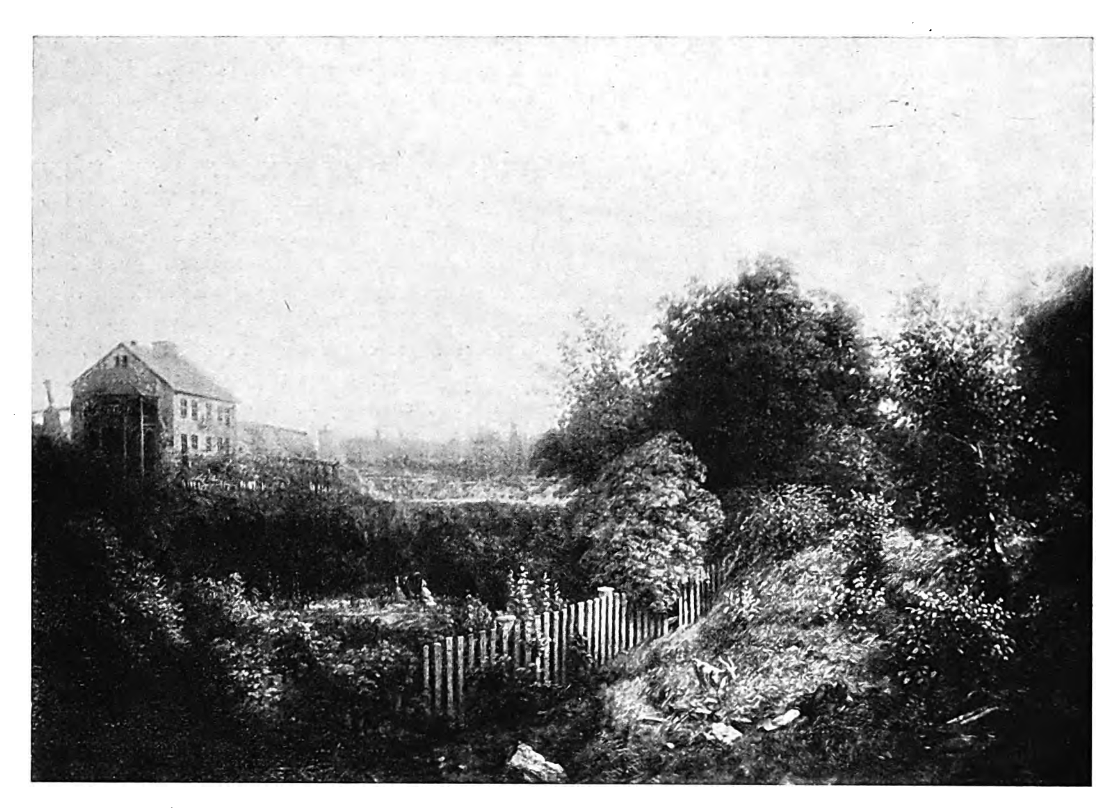
Kunstverein, Beckmann-Ausstellung. In der gut gewählten Ausstellung sind 26 Gemälde aus den Jahren 1920—1924 zusammengebracht, so daß sich ein klares Bild von Beckmanns jüngster künstlerischer Entwicklung ergibt; besonders charakteristisch dafür sind die drei Landschaften und das Porträt Frau Beckmanns, die alle im letzten Jahr entstanden sind. Beruhigung ist eingetreten, die sehr wohltuend gegen die Gewaltsamkeit seiner Revolutionszeit absticht. In neue, feste Form gegossen kehrt die Zartheit der Stimmung des Doppelporträts von 1909 (Museum Halle) wieder. Schön in den Farben und den einfach großen Formen ist die „Waldlandschaft". Verwandtes mit Picassos neueren Landschaften, mit Rousseau klingt an. Der stärkste Eindruck freilich auch diesmal, wie immer bei Beckmann, ist sein Selbstporträt: Halbfigur in silbergrauem Anzug, das scheinbar so rücksichtslos kalte Gesicht vor gelbem Grund. Keinen und nichts kennt er offenbar so gut wie sich selbst. Die Ausstellung wird durch Graphik wesentlich erweitert und bereichert; hier, vor allem unter den Männerporträts, ist vieles ausgezeichnet, aber auch da ist die lange Reihe der Selbstporträts das beste. Die Ausstellung erregt Aufsehen und wird viel besprochen. Mancher geht widerstrebend hin und wird doch gepackt. Man diskutiert für und wider mit Leidenschaft; und das will heute viel heißen! G. Sch.

VON DER INTERNATIONALEN KUNST-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Vor zehn Jahren fühlte sich die Leitung der internationalen Kunstausstellungen in Venedig veranlaßt, Kritikerpreise auszusetzen. Wer die beste, nach Meinung des Publikums beste Kritik über die Ausstellung geschrieben hatte, wurde belohnt. Diese Reklame sollte den Besuch und das Interesse heben; denn wenn das Publikum urteilen sollte, mußte es doch wenigstens wissen, worüber, und sich die Ausstellung ansehen. In diesem Jahre wurden andere Reizmittel zur Hebung des Besuches angewandt: die italienischen Eisenbahnen gewährten für jede auf Venedig lautende Rückfahrkarte, ganz gleich, an welchem Punkte des Reiches die Reise begonnen wurde, dreißig Prozent Fahrpreisermäßigung, falls die Fahrkarte in der Ausstellung mit einem Sichtvermerk gestempelt wurde. Zwar nahmen den Reisenden die Reisebüros die Mühe des Ausstellungsbesuches ab und auch die Hotelportiers machten aus der Beschaffung dieses Sichtvermerkstempels ein lohnendes Geschäft. Aber der Zweck war doch erreicht: zu zeigen, daß die Ausstellungsmüdigkeit gar keine Grenzen kennt.

Es ist nun ja für den Ausländer auch besonders hart, wenn er in Venedig sitzt, einen Nachmittag zu opfern und in den Stadtpark hinauszufahren, um sich Bilder aller Nationen anzusehen, moderne Bilder. Er weiß meistens genau vorher, was ihn erwartet: Glaspalast-Ware, Salon, Royal-Academy. Und doch brauchte es ja nicht so zu sein und es ist eigentlich bedauerlich, daß es so ist. Denn dieser Ausstellungspark ist einer der reizvollsten seiner Art und könnte ein Anziehungspunkt von besonderem Charakter sein; grüne Bäume sind ja an sich selten in dieser Stadt aus Steinen und Wasser, und die Verteilung der einzelnen Pavillons in diesem Park ist die denkbar glücklichste. Die Italiener haben ein Haus, und die anderen Nationen haben jede einen hübschen Pavillon, mit ein paar kleinen Oberlichtsälen und einigen Seitenlichtkabinetten; und wenn man mit den Belgiern fertig ist, kann man sich im Park auf eine Bank setzen, ehe man sich den Holländern zuwendet. Die Angst vor den endlosen Sälen, wie sie einen in Moabit und im Glaspalast überfällt, braucht man hier nicht zu haben.

Wenn nur das Niveau höher, wenn nur der Inhalt der einzelnen Pavillons interessanter wäre! Aber die Internationalität des Unternehmens drückt auf das Niveau und muß drücken. Denn wirklich international ist ja nun einmal nur die akademische Mittelmäßigkeit, die Salonkunst, und da ist es für die einzelnen Nationen, die mehr zu bieten haben, schwer, eine Auswahl vom Besten zu zeigen, was sie haben. Seit wir Deutsche unseren Pavillon hier in Venedig wieder haben, fand einmal eine gute deutsche Ausstellung statt: die, auf der Liebermanns Kohlfeld den ersten Landschafterpreis gewann und wo Slevogts Anna Pawlowa hing. Die Ausstellung des Jahres 1924 aber bezeichnet einen bedauerlichen Rückfall in die internationale Konkurrenz, man hat, wohl der Gerechtigkeit wegen, eine Münchener



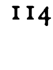
ED. GÄRTNER, UMGEBUNG DER HOPFSCHEN BRAUEREI AM TEMPELHOFER BERG. UM 1836
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Ausstellung gemacht, die Herren von Stuck, von Habermann, von Marr, Prof. Carl Caspar und Conrad Hommel mit der Inszenierung betraut und die Sache ist geworden, wie sie mußte. Schlicht und recht. Man kann manches dafür sagen, vor allem dies, daß ein nationales Gesicht gewahrt wurde. Steht man im deutschen Pavillon, dann weiß man gleich, wo man ist, der Eindruck ist so deutsch, wie er in den ungarischen Sälen ungarisch und in den belgischen Sälen belgisch ist. Äußerlich genommen. Innerlich, wenn man nach der Qualität fragt, sind die Unterschiede schon weniger auffallend und nur wenige Werke von starker Individualität fallen auf, wie etwa Robert Breyers Damenbildnis im Grünen, das mit bester deutscher Malerei doch erkennbare Zusammenhänge aufweist. Im übrigen aber bleibt es sich ja gleich, ob ein elegant gemaltes Stück von Aman Jean herrührt und ein kräftiger gemaltes Stück von Heinrich von Zügel.

Man kann nicht gut einwenden, es gehe nun einmal nicht anders. Es geht ganz anders. Die Holländer haben in diesem Jahre nichts geschickt als eine Schwarz-Weiß-Ausstellung, nichts wie Graphik, und machen starken Eindruck damit, trotzdem ihre graphische Produktion doch nicht gerade die allerinteressanteste von der Welt ist. Wären unsere Leute auf diese gewiß doch nicht sehr fern liegende Idee gekommen, so wäre dem Ansehen deutscher Kunst ein hervorragender Dienst erwiesen worden. Und wir müssen doch jetzt in der Welt mit diesen Waffen siegen und können es auch. Die jetzige Akademie-Ausstellung, in diesem Sommer in Venedig gezeigt, wäre ein ungeheurer Erfolg geworden.

Selbst die Franzosen, mit ihrer Salon-Kunst bei allen anderen Völkern beliebt und hiermit von vornherein jedes Sieges beim großen Publikum sicher, hatten das Gefühl, es müsse in Venedig etwas Besonderes geschehen, und trotzdem sie eigentlich im Veranstalten von Ausstellungen nie sehr geschickt waren, gelang es ihnen doch, das Hauptinteresse der besseren Kunstfreunde auf sich zu vereinigen. Neben den Sälen mit den üblichen Mediocritäten richteten sie ein Kabinett für Amateure ein: sie machten eine Sonderausstellung von Jean Louis Forain, ein paar Bilder und zwanzig Sepiazeichnungen von erlesenem Reiz. Und an der Wand gegenüber einige große Kompositionsskizzen von Edgar Degas für sein Semiramis-Bild und eine große Anzahl der selten gesehenen, ganz hervorragenden Aktzeichnungen zu diesem bedeutenden Frühbild. Ferner Zeichnungen von Fautin-Latour, von Rodin, von Maillol, von Renoir, von Lautrec, von Puvis de Chavannes, und Aquarelle von Signac; kurz, einen Raum, in dem bedeutende Kunst vor sich geht und von dem man selbst in Venedig einen halben Nachmittag leben kann.

Weshalb können es die anderen, weshalb können wir es nicht? Wenn die Idee mit der deutschen Graphik nicht auszuführen war, weil in diesem Jahre die Münchener an der Reihe waren — weshalb konnte man nicht auch, wie die Franzosen, wenigstens einen Saal machen, mit Münchener Kunst, von dem man stolz hätte sagen können: „Dies ist unser, dies haben nur wir allein.“ Fünfzig Zeichnungen von Hans von Marées, gut ausgesucht, oder fünfzig gut ausgesuchte Zeichnungen von Oberländer — und die Ehre





des deutschen Namens wäre gerettet gewesen; mochte dann der Rest so sein, wie er ist, achtbar, höchst achtbar, aber ohne größeres faszinierendes Interesse. — Wir haben einen Reichskunstwart in Deutschland, dessen Aufgabe darin besteht, alle Kunstangelegenheiten, die das Reich angeht, zu bearbeiten, mindestens doch wohl zu kontrollieren. Wäre es nicht denkbar, ihn zu bitten, sich auch dieser Dinge anzunehmen? Ausstellungen deutscher Kunst im Auslande, inmitten der schärfsten und wachsamsten internationalen Konkurrenz, sind doch wohl eine Angelegenheit, die, von allem anderen ganz zu schweigen, wegen des Ansehens, der Ehre und der Wirkung des deutschen Namens, das Reich angehen. Natürlich ist es, verwaltungsmäßig, für eine Reichsinstanz schwer, hineinzureden, wenn die Leitung der Internationalen Kunstausstellung eine Kunstkörperschaft in München oder in Berlin ersucht, ihr eine Ausstellung für den deutschen Pavillon bereitzustellen. Selbstverwaltung der Länder und der Körperschaften in allen Ehren. Aber daneben sollte es doch möglich sein, daß jenseits der Selbstverwaltung und der Körperschaften, in einer Sache, die wirklich ganz Deutschland angeht, das allgemein deutsche Interesse gewahrt wird. Und wenn auch nur in einem Nebensaal; so, wie es die Franzosen getan haben.

E. Waldmann.

BERLIN

Die Galerie Flechtheim stellte wundervolle Kleinbronzen von Maillol aus dem Besitz des Grafen Keßler aus. Der Spanier José de Togores geht zu ängstlich auf den Spuren Dérains, als daß man innere Nötigung zur Gestaltung entdecken könnte.

Paul Cassierer hat eine aus Genf stammende, höchstinteressante Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Ferdinand Hodlers eröffnet. Von dieser Veranstaltung soll im nächsten Heft noch ausführlicher gesprochen werden.



EDWIN SCHARFF, REITER. TUSCHZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE

DORA HITZ †.

Mit Dora Hitz, die im einundsiebzigsten Lebensjahre gestorben ist, hat die deutsche Kunst eine der ganz wenigen malenden Frauen verloren, die als selbstständige Persönlichkeiten angesprochen werden können. Ihr war die Kunst, was sie der Frau selten ist: inneres Bedürfnis und Schicksal. Darum konnten sie in den neunziger Jahren auch die Rolle einer Vorkämpferin spielen. Sie war eine Malerin, die mit Hilfe von Carrière und Besnard ihrer Naturmalerei Schwung und Stimmung geben lernte. Ihr Weibtum lebte sich in Bildern aus, deren vornehmstes Motiv Mutter und Kind in Licht und Sonne war. Doch gibt es keine malende Frau unter den Lebenden, deren Kunst, trotz solcher Motive, trotz einer Freude am dekorativ Schönen, so frei ist von Sentimentalität oder gar von Süßlichkeit. Dora Hitz hatte ihre Sache gelernt und lernte immer noch Handwerk hinzu. Sie war selbständiger — nicht besser — als Berthe Morisot. In ihrer Arbeit war ein Streben zur großen Form. Ein wohlgebauter Geist und ein fester Wille! Auf breiten Schultern saß ein weiblicher Charakterkopf, so ausdrucksvoll und plastisch durchmodelliert in all seiner Häßlichkeit, daß er fast schon wieder schön war. Gerhard Hauptmann, der ihr befreundet war, soll ihr in seinem neuen Roman ein Denkmal gesetzt haben. Wie man hört, ohne damit ihren Beifall zu finden. Was der Kunst dieser Frau einen Zug von Bedeutung verlieh, war eine Weltläufigkeit, die über die Grenzen Deutschlands hinauszusehen verstand, zu einer Zeit, als die meisten Männer den internationalen Geist der Kunst noch fürchteten. Dora Hitz war ein Mensch mit gesundem Eigenwillen, mit charaktervollem Urteil, mit einem schönen Freiheitssinn. Sie war im Salon ein Dame, und im Malrock vor ihrer Staffelei war sie ein ganzer Kerl, der es mit den meisten männlichen Kollegen aufnahm und deren Arbeitsernst die ihr gleichgültig gegenüberstehende junge Generation in vielem beschämt.

Der Name dieser Malerin wird nicht vergessen werden, ein bescheidener Platz ist ihm in der deutschen Kunst sicher. Denn sie hat, indem sie sich selbst darstellte, geholfen, eine Zeitspanne still und aufrichtig zu verewigen. Karl Scheffler.



AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN

In den Ausstellungsräumen des Verlags Bruno Cassirer werden Aquarelle, Zeichnungen zur Zauberflöte, zum Rübezahl u. a., Probedrucke und die neuen Illustrationswerke von Max Slevogt gezeigt. Die Ausstellung sucht nicht den Wettbewerb mit andern Kunstausstellungen; sie soll über die Verlagstätigkeit orientieren.

In der Galerie J. Casper: Werke der Künstlergruppe „Pallas" und Kollektionen von J. Wolfthorn und Max Döniges.

Flatow & Priemer: Alte Möbel, Stickereien, Tapisserien des 17. und 18. Jahrhunderts und moderne Wohnungseinrichtungen.

Neue Kunsthandlung: Aquarelle von Erich Waske (eine Italienreise).

Die Berliner Sezession hat am 8. November ihre Herbstausstellung eröffnet. Wir kommen darauf ausführlich zurück.

Die Galerie Matthiesen hat eine umfangreiche Ausstellung von Bildern Toulouse-Lautrecs eröffnet. Auch davon soll im nächsten Heft ausführlicher gesprochen werden.

Galerie Czempien: Bilder alter Meister.

Friedmann & Weber: Im November fand eine Sonderausstellung von Erzeugnissen der Steingutfabriken Velten-Vordamm statt. Gezeigt wurde vor allem handgemaltes Gebrauchsgeschirr.

Der Verein Berliner Künstler hat seine Herbstausstellung eröffnet.

Gemälde-Galerie Carl Nicolai: Kollektivausstellung von Helmut Barnay.

Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein: Die Ausstellung von Handzeichnungen Paula Modersohns wurde verlängert. Daneben wurden Handzeichnungen und graphische Arbeiten von Käthe Kollwitz gezeigt.

Amsler & Ruthardt: Neben der Stephani-Ausstellung zeigte der Freiburger Joh. Thiel Aquarelle aus Venedig und Graphik.

Die Staatliche Kunstbibliothek lud zu einer Besichtigung der japanischen und europäischen Literatur über die Kunst Ostasiens ein; daneben waren Farbenholzschnitte von Utamaro ausgestellt.

Im Architektur-Museum der Technischen Hochschule stellte der Architekt Ernst Rentsch eine Sammlung seiner Arbeiten aus.

Der Euphorion-Verlag gibt in der Staatlichen Kunstbibliothek eine Übersicht seiner künstlerischen Tätigkeit.

CHEMNITZ

Kunsthütte: Altdeutsche Plastik und Malerei in Chemnitz und Umgegend. Über diese bedeutungsvolle Veranstaltung soll im nächsten Heft noch Näheres gesagt werden.

DRESDEN

Galerie Ernst Arnold: Ausstellung Georg Alexander Mathéy. Gemälde, Aquarelle, Holzschnitte, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien. Es folgen Ausstellungen von Oskar Moll und Alfred Kubin. Daneben sind Bilder und Zeichnungen deutscher und französischer Künstler ausgestellt, zwischen Courbet und Matisse, zwischen Liebermann und Kirchner.

BAUTZEN

Im Stadtmuseum stellte der Lausitzer Künstlerbund aus.

DÜSSELDORF

Die Galerie Alfred Flechtheim zeigte 150 Handzeichnungen Max Liebermanns aus allen Perioden des Künstlers.

ESSEN

Im Goldschmidthaus fand eine Ausstellung des kürzlich gestorbenen Hermann von der Dunk statt. Wir werden nächstens auf diesen merkwürdigen jungen Künstler noch besonders hinweisen.

MÜNCHEN

Von der Ludwigs-Galerie erwarb die Pinakothek Feuerbachs „Boccia spielende Kinder".

Kunsthandlung Wilh. Gauss & Ed. Walz: Graphische Arbeiten von Max Slevogt.

WIEN

Die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst hat im Gebäude der Sezession eine Ausstellung der nachimpressionistischen Kunst veranstaltet.

Die Neue Galerie zeigte Handzeichnungen und Graphik von Max Slevogt.

HAMBURG

Im Verlag der Commeterschen Kunsthandlung sind vier neue Radierungen von Hans Meid erschienen. Im Januar werden die Ausstellungen des Hauses zeigen: Gemälde, Zeichnungen und Graphik von Ferd. Hodler, Aquarelle und Zeichnungen aus Hamburg von Ulrich Hübner und Werke von Corinth, Kalckreuth, Liebermann, Schuch, Thaulow, Slevogt, Thoma, Scholderer, Trübner u. a.

GRAZ

Der Universitätsprofessor W. Suida wurde auf drei Jahre zum Konservator des Gemäldebesitzes des Landes Steiermark bestellt.

ULM

Im Schwörhaus sollen im Dezember und Januar alte Ulmer Stadtansichten ausgestellt werden. Die Veranstaltung findet statt aus Anlaß des Wettbewerbs für den Umbau des Münsters.

FRANKFURT A. M.

Die Galerie Schneider brachte Kollektionen von A. R. Engelhard, Aug. Grantz, Marta Woelcke und eine Anzahl von Einzelwerken.

Zieglers Kabinett zeigte Aquarelle und Zeichnungen von Siegfried Sebba (Indische Reise).

ZÜRICH

Der Kunstsalon Wolfsberg eröffnet eben jetzt eine Ausstellung Schweizer Kunst: Cuno Amiet, Otto Baumberger, Blanchet, Ch. Clément, Giacometti, Hamanjat, Sturzenegger u. a.





UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Auktion deutscher Handzeichnungen bei Amsler & Ruthardt. Die Sammlung Engelbrecht, am 28. und 29. Oktober bei Amsler & Ruthardt versteigert, ist im ganzen schwerlich ihren Vorgängern Flinsch und A. O. Meyer ebenbürtig zu erachten, wie gesagt wurde. Das Niveau war ungleich. Auch dürfte hinter einige Zuschreibungen ein Fragezeichen gesetzt werden; sonderlich bei einigen Zeichnungen, die aus dem Besitz von Donop stammten (Genelli, Blechen, C. D. Friedrich). Dennoch kam es zu erstaunlich hohen Preisen; wenige Blätter gingen unter 100 Mark weg, die Zahl der das Tausend überschreitenden Gebote war relativ noch höher als bei der Boerner-Auktion im Mai, und die Höchstziffern überboten die damals erreichten bei weitem (5—6000 Mark für Menzel und Feuerbach). Man kann nicht einmal sagen, daß dies an dem Charakter der Handzeichnung liege, die hier ausschließlich zum Verkauf stand, denn es ist bekannt, daß seltene Graphik (Stiche oder Radierungen) von der Sammelwelt höher geschätzt werden als Handzeichnungen.

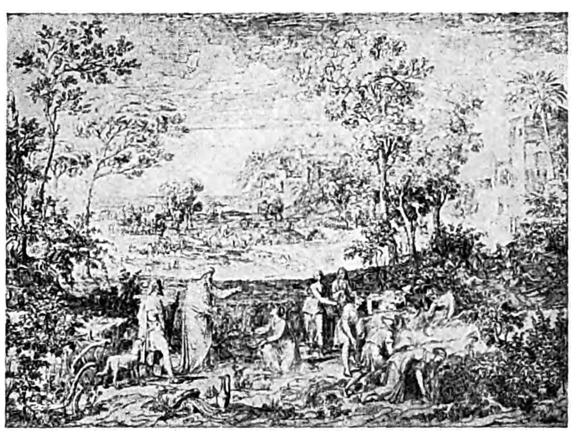
Fast unerklärlich wird das Phänomen, wenn man den sonstigen Geldmangel auf allen Gebieten und ganz besonders auf dem Kunstmarkt in Betracht zieht. Die höchsten Gebote fielen allerdings auf der Seite der städtischen Museen (Hamburg, Düsseldorf, vor allem, merkwürdig: Dortmund). Aber damit ist die hohe Durchschnittsquote nicht erklärt, denn auch die Privatsammler nahmen den Wettkampf auf.

Wer für die Kunst der Romantiker und Nazarener etwas übrig hat, konnte sich an ihrer nun endlich und restlos erreichten Wertschätzung erfreuen. Die Höchstpreise für einige Namen werden klar machen, daß die deutsche Handzeichnung um 1800 in den ihr gebührenden Rang auf dem Kunstmarkt eingerückt ist: Chodowiecki 1650 Mark, Graff 710 Mark, Cornelius 820 Mark, Führich 800 Mark, Schnorr und Veit je 500 Mark, Ramboux (wer hat ihn früher gekannt!) 550 Mark, Genelli 880 Mark, J. A. Koch 600 Mark, Schwind 1450 Mark, E. Hummel (der bescheidene Berliner Biedermeier) 430 Mark, Wilhelm v. Kobell gar 2000 Mark: diese Zahlen sprechen noch beredter, wenn man als Durchschnitt der Gebote meist etwa die Hälfte der Ziffern ansetzen kann. Noch höher stiegen freilich die Lieblinge aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts: W. Busch (Serie) 1050 Mark, Zügel 1550 Mark, Liebermann 2000 Mark, Thoma 3000 Mark, Menzel 5700 Mark, Feuerbach (Studie der liegenden Venus) 6000 Mark.

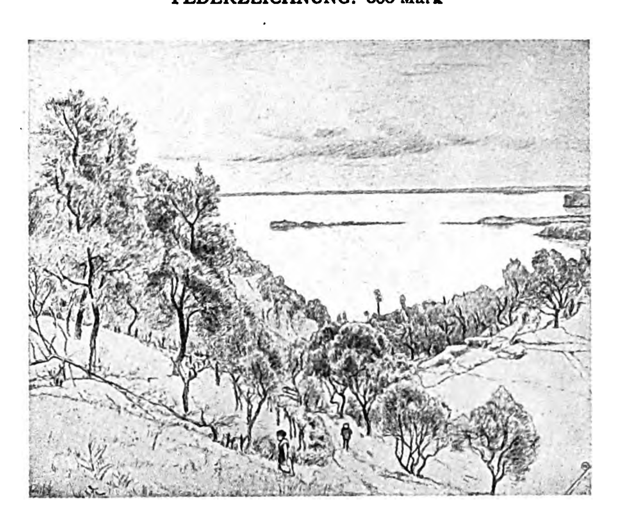
Interessant wäre der Versuch, die besten deutschen Handzeichnungen dieser Art in London oder Paris zur Versteigerung zu bringen. Denn diese tropische Siedehitze wird bis jetzt nur im nationalen Gewächshaus erzeugt.

Paul F. Schmidt.

Die Abbildungen auf Seite 117 und 118 geben einige der hoch bezahlten Blätter der oben besprochenen Auktion.



JOS. ANTON KOCH, LANDSCHAFT MIT BOAS UND RUTH FEDERZEICHNUNG. 600 Mark



HANS THOMA, GARDONE. FEDERZEICHNUNG 3000 Mark



JOZEF ISRAELS, AUF DER DÜNE. KREIDEZEICHNUNG 1100 Mark



CORNELIUS, DAS GLEICHNIS VOM PHARISÄER UND ZÖLLNER FEDERZEICHNUNG. 820 Mark



A. FEUERBACH, VENUS ANADYOMENE. FARBIGE KREIDE 6000 Mark



MAX LIEBERMANN, MUTTER UND KIND. KREIDEZEICHNUNG 2100 Mark

AUKTIONSCHRONIK

Paul Graupe in Berlin versteigert am 4. Dezember die Bibliothek Hermann Rosenberg, Berlin, am 5. und 6. Dezember eine Sammlung moderner deutscher und ausländischer Graphik.

Am 10. und 11. Dezember kommt in Rud. Lepkes Kunst-Auktionshaus der Nachlaß eines süddeutschen Sammlers, des Mannheimers Jean Würz, zur Auktion: süddeutsches Porzellan, Frankenthaler Arbeiten von Joh. Wilh. Lang, Joh. Friedrich Lück, Conrad Link, Joh. Peter Melchior, Adam Bauer, ferner Porzellan von Ludwigsburg und Nymphenburg, Porzellangeschirre usw.

Bei Paul Cassirer wird am 15., 16. und 17. Dezember die vielseitige Frankfurter Sammlung Egon Zerner versteigert. Sie enthält Mobiliar vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Zeichnungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, mittelalterliche und barocke Plastik, orientalische Teppiche, ostasiatische Bildwerke u. a. Mittelalter, Barock und der Orient dominieren. Das Vorwort des Katalogs hat Swarzenski geschrieben.

Die Ergebnisse der Auktion bei C. G. Boerner werden im nächsten Heft mitgeteilt.

AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN

Richard L. F. Schulz zeigt in seinem Laden in der Bellevuestraße Keramiken von Paul Dresler und aus den Münchner Werkstätten, Goldschmiedearbeiten von Ernst Schmidt, Handarbeiten von Lilly Reich und Gertrud Schulz und Arbeiten aus eigenen Werkstätten.

Im Maschatta-Saal der Islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum findet zurzeit eine Ausstellung von Fayencen von Paul Dresler (Töpferei Grootenburg, Krefeld) statt. Es handelt sich um Arbeiten, die in Form und Glasur durch islamische und ostasiatische Vorbilder angeregt sind. Die Ausstellung wird kurz vor Weihnachten geschlossen.

Im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) bereitet Karl Nierendorf eine Ausstellung „Von Ensor bis Dix" vor. Diese Ausstellung von Graphik soll einen Überblick des nachimpressionistischen Schaffens von 1875 bis heute geben.

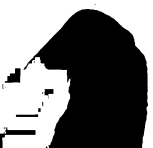
Die Kleine Galerie hat am 25. November eine Kollektiv-Ausstellung von Arbeiten Rudolf Großmanns eröffnet. Es werden Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen von der letzten italienischen Reise des Künstlers gezeigt.

LEIPZIG

Der Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste am Augustusplatz veranstaltet im Dezember eine Ausstellung von „Bildnissen der Gegenwart". In einer Sonderausstellung werden Zeichnungen und graphische Blätter von Othon Coubine gezeigt.

MÜNCHEN

Im Oberlichtsaal der Modernen Galerie Thannhauser, München, hat Bildhauer Fritz Koelle soeben eine Kollektiv-Ausstellung eröffnet, die Skulpturen, Kleinplastik und Zeichnungen enthält, Arbeiten aus den Jahren 1920—24.





CAMILLO PISSARRO, LANDHAUS. KREIDEZEICHNUNG
Auktion Amsler & Ruthardt. 1700 Mark

CHRONIK

Lovis Corinth schreibt uns:

Als ich Hans Thoma zu seinem vollendeten fünfundachtzigsten Lebensjahre im Namen der Berliner Sezession Glückwünsche schickte, erhielt ich folgende Antwort:

„Karlsruhe, 21. Oktober 1924.

Sie hatten die überaus große Liebenswürdigkeit mir die Glückwünsche der Berliner Sezession zu übermitteln. Darf ich Ihnen hierfür meinen ganz verbindlichsten Dank aussprechen.

Wie Ihnen bekannt, ist es für mich immer eine große Freude, von Ihnen und der Sezession etwas zu hören und nur allzugern hätte ich Ihrem Wunsche, Ihnen für die Ausstellung einige Bilder zur Verfügung zu stellen, entsprochen. Doch bin ich durch die letzten Ausstellungen zur Zeit so ‚ausgeraubt', daß ich Ihnen mit dem besten Willen nichts überlassen kann. Vielleicht wird sich späterhin dazu Gelegenheit bieten.

Indem ich Ihnen nochmals etc. etc.

Ihr ergebenster

Hans Thoma."

Zufällig erhielten wir durch Gelegenheit ein Bild für unsere Ausstellung. Der Brief an mich ist getippt und die Unterschrift mit Bleistift und etwas zittrig. Jedenfalls zeigt sich ein fortwährendes Streben in die Zukunft bis ihm der Pinsel aus der Hand fiel.

„Ran an die Arbeit", sei auch unsere Devise.

*

Anfang August starb vierzigjährig der Maler Fritz Neumann-Hegenberg. Der Kunstverein hat fast 250 Arbeiten des Künstlers zu einer Gedächtnisausstellung in der Gedenkhalle vereinigt. Hegenberg war der aktivste der auf dem alten Kulturboden der Oberlausitz lebenden Künstler. Er ging den Problemen ernsthaft nach. Versagte der Pinsel, mußte die Rede helfen. Seine Vorträge boten keine rhetorischen Genüsse; ein heißer Atem aber formte anschaulich das Wort. Während sich der warme Ton des Herzens in den großen Bildern verliert, offenbaren die Skizzen und impulsiven Entwürfe echtes Künstlertum. Besonders die Blätter, die der Sterbende von seiner zweiten Italienreise mitbrachte, beweisen Reife und Kultur. Sie ließen eine reiche Ernte erhoffen. Hermann Ballach.



RENOIR-ANEKDOTEN

aus dem Buche von Ambroise Vollard*

Renoir erzählte: „Ich war eines Tages in der École des Beaux-Arts dabei eine Figur nach der Antike zu zeichnen. Signel, der Korrektur hatte, trat zu mir: »Sie fühlen also nicht, daß die große Fußzehe des Germanikus mehr Erhabenheit zeigen muß, als die große Fußzehe des Kohlenhändlers vom nächsten Eck?«"

*

„Ein Krawattenhändler zeigte mir in seiner Villa in der Nähe von Paris zwei kleine schlechte Pendantbilder, Corot gezeichnet. Als ich einen Zweifel äußerte, sagte er: »Pah, fürs Land!«

*

„Ich bin wie ein kleiner Pfropfen, der ins Wasser gefallen ist, und den die Strömung mit sich fortträgt! Ich gebe mich dem Malen hin, wie es mir gerade kommt."

*

„Das ist auch so eine der Verrücktheiten Courbets, die Natur! O dieses Atelier, das er herrichtete, um darin »Natur zu machen«, dieses Kalb, das auf dem Podium festgebunden war! Zu einem jungen Maler, der ihm einen Christuskopf von sich zeigte, sagte er: »Kennen Sie denn den Christus? Warum malen Sie nicht lieber das Porträt Ihres Vaters?« Vor Manets Bild ‚Christus mit Engeln' äußerte er zu Manet: »Hast du Engel gesehen, um zu wissen, ob sie einen Hintern haben?«"

*

„Ich komme eines Tages zu Lewis Brown (gegen 1888), ich finde ihn in angeregtem Gespräch. »Ja,« sagte er, indem er die Unterhaltung fortsetzt, »den Angelus von Millet, den habe ich mit lauter Sprüngen gekannt .... Ich habe ihn soeben ganz neu wiedergesehen! ...«"

*

„Ich kam gerade im Augenblick zu Claude Monet, als Manet sich anschickte, die Frau und die Kinder Monets zu malen. Sie können sich vorstellen, daß ich mir nicht eine solche Gelegenheit, wo Modelle bereit standen, entgehen ließ. Als ich weggegangen war, sagte Manet zu Claude Monet: »Als Freund Renoirs sollten Sie ihm raten, auf die Malerei zu verzichten. Sie sehen doch selbst, wie wenig das seine Sache ist.«"

*

„In Ermangelung von Wänden hatte mir Madame Charpentier die Fläche zweier Füllungen im Treppenhaus, schmal aber hoch, überlassen. Ich löste die Aufgabe, indem ich zwei Pendants, einen Mann und eine Frau, malte. Als ich das Werk vollendet hatte, wollte man es durch einen Freund des Hauses, den Maler Henner, begutachten lassen. Er ergriff voll Rührung, die den Elsässer so leicht ankommt, meine Hände und sagte mit seiner gelungenen elsässischen Aussprache: »C'est drès pien, c'est drès pien, mais il y a une vaute! L'homme toit doujours aidre blus prun gue la vamme!"

*

„Eines Tages arbeitete ich im Walde von Fontainebleau, als ich hinter mir atmen hörte: es waren Rehe, die mir mit vorgestrecktem Hals beim Malen zusahen."

* Im Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIERUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG



MEISTER H W, ENGEL ALS PULTHALTER. DETAIL. HOLZ
AUS DER AUSSTELLUNG ALTDEUTSCHER PLASTIK UND MALEREI IN CHEMNITZ



ZUM BAUPROBLEM DER ZEIT

VON

WALTER CURT BEHRENDT

I

Beladen mit einer ungeheuren Fracht an neuen materiellen Werten, die wir in einer Epoche rastlosen Schaffens und Erfindens gewonnen haben, stehen wir heute vor der Aufgabe, unser Leben mit diesem Gewinn neu einzurichten. Man mag diesen Gewinn für eine Bereicherung so gut wie für eine Belastung halten, er ist aus unserem Leben nicht mehr wegzudenken und die notwendig gewordene Neuordnung des Lebens hat mit diesem Tatbestand zu rechnen. Der große weltgeschichtliche Umwandlungsprozeß, der sich im Zeichen der Industrialisierung vollzogen hat, beginnt in ein neues Stadium zu treten: das Gewonnene muß nun angewendet, es muß geistig erobert und verarbeitet werden.

Es ist das entscheidende Merkmal dieser Epoche, daß im Mittelpunkt des jetzt beginnenden Ordnungsprozesses der Mensch steht. Das neu Gewonnene wird nicht mehr schlechthin als ein Erzeugnis des Fortschritts betrachtet, sondern es wird gewertet in seiner Beziehung und Bedeutung für den Menschen. Der Mensch, so schrieb H. G. Wells vor kurzem, hat jetzt begonnen, seine praktische Aufmerksamkeit sich wieder selbst zuzuwenden.

Die neuen Arbeits- und Wirtschaftsmethoden, die mit dem Begriff der Industrialisierung bezeichnet werden, sind da, aber die neue Arbeitsordnung, die unter voller Anerkennung und Ausnutzung dieser Methoden dem arbeitenden Menschen wieder vernünftige und natürliche Lebens- und Daseinsbedingungen gewährleisten kann, ist noch zu entwickeln; die neuen Lebensformen, die sich aus dieser Neuordnung ergeben müssen, sind kaum in Ansätzen schon zu erkennen, und die neue Weltanschauung, die dem jetzt wieder verstärkt hervortretenden metaphysischen Bedürfnis Genüge leisten könnte, ist erst zu begründen. Große Aufgaben sind damit umschrieben. Die Kunst, und gerade die Kunst, ist berufen, an ihrer Lösung in hervorragendem Maße mitzuwirken.

Und je mehr der Wille zur Selbstbesinnung wächst, je mehr der Mensch wieder zum Maßstab aller Dinge wird, desto deutlicher tritt nicht nur der frevlerische Mißbrauch hervor, den wir bisher mit den neuen Gewinnen getrieben haben, desto schärfer wird auch die Sinnlosigkeit erkannt, zu der die Dinge — sich selbst und einer freien Entwicklung überlassen — geraten. Auf die Spitze getrieben werden viele dieser Sinnlosigkeiten an sich selbst zugrunde gehen, viele freilich werden erst durch eine gewaltige Willensanstrengung auf dem Wege zielbewußter Neuordnung beseitigt werden können.

Dieser mühsame Prozeß des Neueinrichtens hat nun auf allen Gebieten begonnen. Und so befinden wir uns jetzt in jenem chaotischen Zustand, den jeder grundlegende Umbau mit sich bringt. Überall liegt der Schutt des Abbruchs umher und die mächtigen Staubwolken, die um ihn aufwirbeln, verdunkeln den Ausblick. Große Stücke des Altbaues stehen noch aufrecht, aber auch sie sind morsch und dem Abbruch verfallen. Was indessen den Neubau betrifft, so ist man vorläufig kaum über die Lage der Fundamente einig geworden.

II

Das ist, mit flüchtigen Strichen gezeichnet, die allgemeine Situation, vor der wir stehen. Sie ist schwer, und die Fülle ungelöster Probleme lastet, eine drückende Bürde, auf unserem Leben. Besonders schwer ist die Lage des Künstlers, den die weitläufige Problematik der Zeit auf völlig ungebahnten Boden stellt. Ihm leuchtet kein Leitstern gefestigter Tradition. Überall beginnen die überkommenen Anschauungen zu wanken. Die überlieferten Lebensformen sind sinnlos geworden und die neuen, in der Bildung begriffenen, haben bisher noch keine endgültige Prägung, geschweige denn eine allgemeine Geltung gefunden.

Für den Architekten besonders, dessen Arbeit in jedem einzelnen Falle dem Zweck verbunden bleibt, ist dieser Zustand nahezu verzweifelt. Zu ruhiger fruchtbarer Arbeit fehlen alle notwendigen Voraussetzungen. Die Unrast des sozialen und wirtschaftlichen Lebens bringt es mit sich, daß es an klaren und eindeutigen Bauprogrammen fehlt, auf die sich seine gestaltende Arbeit gründen und aufbauen könnte. Wo immer er sein Problem anpackt, da stößt er gleich auf ein anderes, das vorher noch gelöst sein müßte, ehe seine eigentliche Arbeit erst einsetzen kann. Das Problem der Architektur ist ein Gestaltungsproblem, ein Formproblem. Wie aber soll die Architektur in dieser Zeit zu eigenen Formen — und damit zu einem Stil — gelangen, solange das, was geformt werden soll, nicht einmal begrifflich geklärt ist, solange sich feste Arbeits- und Lebensformen noch nicht wieder gebildet haben! Wie kann heute etwa von einem Formproblem der Stadt gesprochen werden, solange selbst über die primitivsten Fragen, über die Fragen des Wohnens und Siedelns, noch kaum eine einigermaßen verbindliche Übereinkunft besteht? Und wie sollen wir heute die Erziehungsfrage behandeln, wie sollen wir auf unseren Schulen den Nachwuchs des Kunsthandwerkes ausbilden, wo die Rolle, die der Kunsthandwerker als Spezialist innerhalb des industriellen Produktionsprozesses spielen wird, noch nicht geklärt ist? Allenthalben macht das Unbeständige der Lebensumstände, das Ungewisse der Zukunft eine endgültige Lösung der gegenwärtigen Aufgaben unmöglich.

Es kommt hinzu, daß der Künstler, seit er sich aus der sozialen Stufenordnung gelöst und dem Handwerkerstand entfremdet hat, auch in beruflicher Hinsicht vollständig in der Luft schwebt. Der Architekt in Sonderheit ist heute Kaufmann und Händler, Agent und Anwalt, Organisator und Künstler in einer Person. In dieser beruflichen Zersplitterung verzehrt er seine besten Kräfte. Im Kampf um seine wirtschaftliche Existenz hastet und feilscht er um Aufträge, und hat er einen Auftrag erlangt, so treibt ihn die Erledigung in neue aufreibende Kämpfe, in denen er die Interessen seines Bauherrn gegen den Unternehmer und seine eigenen gegen den Bauherrn zu verteidigen hat.

Es ist nicht zu verwundern, daß bei solcher verzehrenden Zersplitterung des Berufslebens der Mehrzahl der Architekten die Kraft und Neigung fehlt, die neuen Probleme des Bauens, die die Zeit ihnen stellt, aufzugreifen oder gar sich mit ihnen auseinander zu setzen. Sie gehen entweder bewußt daran vorbei, oder helfen sich schlecht und recht mit Hilfe überkommener Kunstmittel darüber hinweg. Und mit diesen geschmäcklerischen Abwandlungen historischer Muster werden sie heute auch am ehesten noch den Wünschen ihrer Bauherren gerecht, die eine falsche oder kompromißhafte Lösung, wenn sie sich nur

im Rahmen des Gewohnten hält, jedem schöpferischen Neuerungsversuch vorziehen.

Die Probleme der Zeit aber lassen sich nicht länger mehr umgehen. Wo es dem Künstler heute ernst ist um seine Sache, da wird er den Mut zu diesen Problemen aufbringen müssen, da wird er den Dingen auf den Grund gehen und von vorne beginnen müssen. Es ist sein Beruf in dieser Zeit, nicht alte Formen anzuwenden, sondern neue zu gestalten. Überall in seiner Arbeit wird er sich nur suchend und tastend vorwärts bewegen können und sein Schicksal ist es, Vorläufiges, Unfertiges, ja sogar Problematisches zu geben. Wichtig und wesentlich aber für die Baukunst sind heute die Begabungen, die in diesem Sinne die neuen Probleme der Zeit erkennen und aufgreifen, und wir werden die Produktivität des Talents in dieser Zeit zu messen haben an dem Instinkt, den es für seine eigentliche Aufgabe mitbringt.

III

Gegeben sind eine Reihe neuer Werkzeuge, Arbeits- und Baumaschinen. Ihr Dasein zu leugnen, wäre Selbstbetrug, ihre Anwendung abzulehnen, wäre Kraftvergeudung. Die Nutzbarmachung maschineller Produktionsverfahren für das Bauwesen ist eine ökonomische Notwendigkeit, und die Industrialisierung des Bauens wird sich darum mit unaufhaltsamer Gewalt durchsetzen.

Gegeben sind ferner eine Reihe neuer Bau- und Konstruktionsverfahren, sowie eine Anzahl neuer oder bisher nicht in gleichem Maße und in gleicher Art verwendeter Baustoffe, wie Eisen, Beton und Glas. Mit der Einbürgerung dieser neuen Materialien sind die Grundbegriffe des Bauens, die Raumvorstellungen wie die statischen Begriffe, vollständig umgestoßen worden, und diese Wandlung ist nicht weniger durchgreifend als es etwa der Wandel der Anschauungen war, der sich im Mittelalter mit der Erfindung der Gewölbekonstruktion vollzogen hat.

Mit diesen Gegebenheiten ist die Richtung angedeutet, in der die Gestaltungsprobleme des Bauens heute liegen. Es sind in erster Linie konstruktive Probleme, vor die sich die Baukunst heute durch die technische, ökonomische und soziale Entwicklung gestellt sieht.

Die Beschäftigung mit diesen konstruktiven Problemen erfordert eine rückhaltlose Absage an allen Formalismus und ein strenges Bekenntnis zu sachlicher Gestaltung. Nicht mit zeichnerischer Fertigkeit und formaler Gewandtheit, sondern nur mit exakt sachlicher, sozusagen ingenieurmäßiger Denkungsart ist diesen Problemen beizukommen. Ein Ergebnis ist nur zu erzielen, wenn der Sinn mehr auf das Notwendige gerichtet ist als auf das Überflüssige und Beiläufige, auf das allgemein Gültige mehr als auf das Individuelle, auf den Typus mehr als auf das Detail. Wir werden alle Kraft aufbringen müssen, den neuen Typus zu schaffen, und sollten froh und zufrieden sein, wenn uns das gelingt. Die Sorge um das Detail können wir getrost späteren Zeiten überlassen.

Das Detail im alten Sinne, das Ornament, das schmückende Beiwerk hat seine Bedeutung vollständig verloren. Es kann nicht Gegenstand des künstlerischen Interesses sein, solange die konstruktiven Probleme nicht gelöst und endgültig erledigt sind, und es wird, wenn überhaupt je wieder, erst dann zu neuer Blüte gelangen, wenn die gestaltenden Kräfte, die heute durch das Interesse an den konstruktiven Problemen gebunden sind, wieder frei geworden sind, wenn die neuen Typen fertig dastehen und mit ihrer Vollendung dann ihre Vervollkommnung, ihre Verfeinerung, ihre Bereicherung und dekorative Ausgestaltung beginnen kann.

Der Verzicht auf das Detail ist durch die Situation bedingt, und gleichfalls ein Zeitschicksal. Es berechtigt nicht zu dem Vorwurf, die Arbeiten der jungen Generation seien nüchtern und armselig, roh oder unfertig. Wenn ihnen die gewohnten Reize der Details fehlen, wenn sie das Gefällige und Liebenswürdige der Erscheinung vermissen lassen, so ist damit nicht gesagt, daß sie auch kunstlos sind, denn „die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist". Und dem Einwand der älteren Kollegen, die das Unfertige ihrer Arbeiten tadeln, könnte die junge Generation mit recht das stolze Wort Hans von Marées entgegenhalten, daß die ihrigen überhaupt noch nicht angefangen seien.

IV

Die maßlose Überschätzung des Details und der tiefwurzelnde Aberglaube, daß Kunst gleichbedeutend mit Verzierung sei, haben dazu geführt, daß der Architekt im Laufe des letzten Jahrhunderts mehr und mehr zum Dekorateur entartet ist. Die



Fülle und das Gewicht der konstruktiven Probleme, die sich ihm heute aufdrängen, werden ihn wieder zu seinem eigentlichen Beruf zurückführen. Sie zwingen ihn dazu, sich auf die Grundlage seiner Kunst zu besinnen und sich erneut mit den elementaren Regeln der baulichen Gestaltung vertraut zu machen.

Alle ursprüngliche und organische Gestaltung nimmt ihren Ausgangspunkt von der konstruktiven Funktion. Nicht etwa in jenem einseitig rationalistischen Sinne, wie es die Lehre Viollet le-Ducs und die neugotische Schule meinte, die das Bauwerk als ein Produkt aus Zweck, Konstruktion und Material anzusehen pflegte. Die organische Gestaltung betrachtet die konstruktive Funktion nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zum Zweck: zu dem geistigen Zweck der Formbildung. Ausgehend von dem Wesen und den konkreten Bedingungen der konstruktiven Funktion schafft sie ihre Abstraktionen, indem sie die unsichtbare Statik des Gefüges anschaulich zu machen, das zweckvoll Organische zu rhythmisieren und den Gegensatz der inneren Spannungen in ein musikalisches Verhältnis zu bringen sucht. In den Gebilden organischer Gestaltung ist die Form als Ganzes und in allen ihren Teilen eine untrennbare Einheit. Es gibt kein überflüssiges Detail, keine angehängte Dekoration, kein aufgeklebtes Ornament. „Eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor" (Jakob Burckhardt).

Der Funktionsbegriff spielt in der gesamten industriellen Produktion unserer Zeit eine bestimmende Rolle. Das Bestreben dieser Produktion ist planmäßig darauf gerichtet, ihre sämtlichen Erzeugnisse im Sinne organischen Gestaltens jeweils der ihnen eigenen Funktion anzupassen. Deutlich läßt sich verfolgen, wie diese Erzeugnisse, die Mehrzahl unserer Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Fahrzeuge usw. je mehr sie sich, unter Abstoßung aller rein dekorativen Elemente und unter Überwindung aller aus früheren Produktionsverfahren übernommenen Formen, der ihnen eigenen Funktion anpassen, allmählich eine Form gewinnen, die durch ihre Reinheit und Richtigkeit überzeugt. Durch eine Richtigkeit, die nicht im mathematischen Sinne zu verstehen ist, etwa als das Ergebnis rein rechnerischer Überlegung, sondern als Resultat vollendeter, zweckvollster Gestaltung und exaktester Ausführung. Bei dieser systematischen Herausarbeitung des Funktionsbegriffes, die das eigentümliche und entscheidende Merkmal ihres Stilcharakters ist, gewinnen diese Dinge ein hohes Maß von Schönheit, jener knappen eleganten Schönheit des Wesentlichen, die das industrielle Zeitalter seinen gewerblichen Erzeugnissen verleihen kann.

Diese selbe Schönheit des Wesentlichen, die ganz undekorativ ist und mit dem Begriff des Verzierens nichts zu tun hat, sucht der heute wieder erstarkende Wille zu organischer Gestaltung auch den Werken der Baukunst zu gewinnen. Nicht dadurch, daß er sich in formaler Hinsicht von jenen Erzeugnissen anregen läßt und ihre Formen nachahmt, was wiederum nur Formalismus wäre, sondern indem er dem Geist dieser organischen Gestaltungsweise folgt.

Die Auseinandersetzung mit den neuen Gegebenheiten der Zeit hat gezeigt, daß auf Grund der neuen Konstruktionsverfahren die Funktion der Bauformen völlig neu gefaßt werden muß und daß die neuen Baustoffe, gemäß dem Gesetz ihrer Statik und gemäß den Methoden der neuen industriellen Technik, eine neue plastische Ausformung verlangen. Um einige Beispiele namhaft zu machen: Seit der Einführung der Eisen- und Betonkonstruktion ist nicht nur das gewohnte Verhältnis von Stütze und Last vollständig verschoben worden, es ist die Baukunst auch um eine neue Funktion, die des Schwebens, bereichert worden, durch die ihre Ausdrucksmöglichkeiten beträchtlich erweitert worden sind. In der Fortbildung dieser Konstruktionsmöglichkeiten hat sich schließlich auch die Funktion, der Wand vollständig verändert. Ohne selbst zu tragen, spannt sie sich zwischen die stützenden Pfeiler, innen als trennende, außen als schützende Haut. Und als Haut, ohne eigene tragende Funktion zeigt sie die Tendenz, immer dünner und leichter zu werden. Eine letzte Etappe dieser Entwicklung ist die Anwendung des Glases, das an die Stelle der tragenden Mauer die entlastete Öffnung setzt, eine Erscheinung, die den Funktionswandel in seiner ganzen Schärfe zeigt.

Die organische Gestaltung, die diesem Funktionswandel und dem veränderten Spannungsverhältnis des Bauorganismus Rechnung trägt, wird zu vollkommen neuen Erscheinungsformen gelangen, die sich mit den traditionellen Architekturbegriffen kaum noch umschreiben lassen. Und das um so mehr, wenn das verstärkte Interesse an der Funktion auch



die Grundrißgestaltung erfaßt, wenn unter der Herrschaft des Funktionsbegriffes auch hier ein anderes Ordnungsprinzip sich durchsetzen wird. Denn auch die Anlage der Gebäude, die Form des Grundrisses, wird sich ändern, wenn statt der gewohnten Raumordnung, die schematisch dem Prinzip der Symmetrie und dem Gesetz der Achse folgt, die Anordnung der Räume und ihre Gestaltung jeweils nach ihrem funktionellen Wert und nach ihrem inneren Spannungsverhältnis erfolgt, wenn das Bauwerk als ein Raumorganismus aufgefaßt wird, der in seinen einzelnen Gliedern wie in der Ineinanderführung dieser Glieder den Funktionen des Betriebes, des Wohnens, des Arbeitens und Wirtschaftens mit jener Exaktheit und Genauigkeit gerecht zu werden sucht, die wir heute bei den übrigen Erzeugnissen der gewerblichen Produktion bewundern.

V

Diese Methode organischer Baugestaltung, die nicht von der Form, sondern von der Funktion ausgeht, die den Begriff der Funktion gewissenhaft prüft und das Bauwerk als lebendigen Ausdruck dieser Funktion erstehen läßt, weist den Weg zu einer neuen Architektur, zu einem neuen Stil. Dieser Weg folgt den heutigen Methoden der technischen Produktion: die Baukunst allein hat sich ihnen bisher verschlossen.

Eine kleine Gruppe von Architekten bemüht sich ernst und leidenschaftlich um diese Probleme, die in Deutschland vor dreißig Jahren bereits der Belgier Henry van de Velde aufgezeigt, formuliert und praktisch verfolgt hat. Von seiner Arbeit schrieb der Herausgeber diese Blätter im Jahre 1906, daß ewige Bedeutung in ihr liege, wenn sie in der Tat einen neuen, allgemein gültigen Stil ankündige; sie müsse aber als episodisch betrachtet werden, wenn die Entwicklung zu anderen Zielen führt. Und er fügte hinzu, daß in diesem Sinne erst die Zeit endgültig richten könne. Die Zeit hat inzwischen gerichtet. Die junge Generation fußt mit ihrer Arbeit ganz auf der Gedankenwelt van de Veldes, dessen Werk, als das eines großen Vorläufers, damit historisch geworden ist, und er selbst empfindet die Werke der jungen Generation durchaus als Bestätigung und Fortsetzung seiner Ideen.

Die kleine Architektengruppe, die diese Ideen jetzt weiterführt, steht in ihren Bestrebungen allein und abseits der Lebenskreise, die berufen wären, ihre Arbeit zu tragen, zu stützen und zu fördern. Das Bauunternehmertum, das wirtschaftlich unendlich gewinnen könnte, wenn es ihren Anregungen folgte, hält sich vorsichtig zurück, das alte, weil es von einer Änderung der Betriebsverfahren einen Verlust investierter Kapitalien fürchtet, das junge, weil ihm zur Durchführung langfristiger Versuche weniger vielleicht Mut und Interesse als die notwendigen Mittel fehlen. Das Publikum, und vor allem die Bauherren, verharren in hergebrachten Kunstanschauungen, und ziehen es vor, obwohl sie in ihrer sonstigen Lebensführung von jedem technischen Fortschritt dankbar Gebrauch machen, in Häusern zu leben, die in Form und Anlage keine Spur des gewandelten Lebensgefühls erkennen lassen. Die Mehrzahl der Bauten, die heute entstehen, sind ohne Beziehung zu ihrer Zeit, sind innerlich kein lebendiger Bestandteil der Gegenwart. Daraus erklärt sich die unverhohlene Gleichgültigkeit, der sie allenthalben begegnen.

Die Baukunst wird diesen unwürdigen Zustand, der sie heute, unbeachtet von der Menge, ein kümmerliches Dasein im Schatten der Ingenieurkunst führen läßt, nur enden, wenn sie die Bürde überkommener Anschauungen abwirft, wenn sie sich frei macht von den hemmenden Fesseln überlieferter Kunstbegriffe und sich entschlossen zu den Grundsätzen organischen Gestaltens bekennt, denen die Zeit auf allen übrigen Gebieten technischer Arbeit bereits folgt. Geht sie, gestützt auf diese Grundsätze, ans Werk, mit treuer Liebe zur Sache, so wird ihr ungebeten der Segen der Kunst zufallen, den sie bisher, all ihrer artistischen Mittel zum Trotz, nicht hat erlangen können.



BERNHARD RODE, AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

JULIUS AUFSEESSER

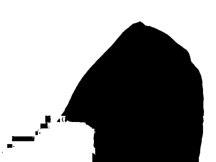
IV

Und wie waren nun die Käufer beschaffen, haben auch sie eine Eigenart besessen, die unser modernes Berlin vollständig hat verschwinden lassen? Ebenso hat verschwinden lassen, wie die Originalität der Menschen, die sie versorgten? Wir wollen sehen! —

In einer Lepkeschen Kupferstichauktion wurde ich einst auf einen alten Herrn mit weißem Henryquatre aufmerksam, der, in sich versunken, ganz vorne bei dem Auktionator saß, weder nach rechts noch nach links blickte, alle Kupferstiche vorübergehen ließ und nur bei lithographischen Blättern, aber ohne auch ihnen einen Blick zu gönnen, Gebote abgab.

Da auch ich Interessent für Lithographien war, ergab sich daraus zwischen uns eine Konkurrenz, durch welche der in sich Versunkene aus seiner Lethargie aufgerüttelt wurde. Nach Schluß des Auktionstages wurde ich durch anwesende Freunde mit dem einsamen Bieter, Assessor Dorgerloh, bekannt.

Der Name Dorgerloh war in jener Zeit den Sammlern noch nicht so geläufig wie heute, sein Katalog von den Menzelschen Kunstdrucken war noch nicht erschienen, aber Dorgerloh bedurfte keines Autorenruhms, um, hörte man ihn sprechen, den Eindruck eines in Kunstangelegenheiten außerordentlich erfahrenen Mannes zu erwecken.



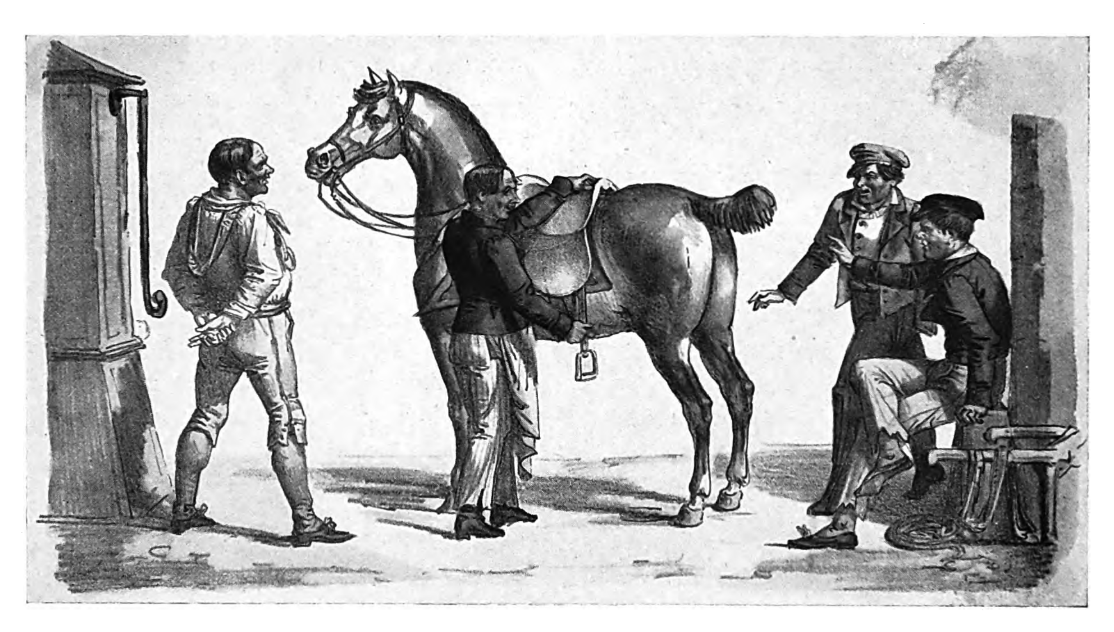
Mein späterer, engerer Anschluß an ihn ließ mich dann immer mehr erkennen, welch außergewöhnliches Wissen über alle Gebiete der Kunst er besaß, über welche unverbrauchte Kraft dieser schon bejahrte Mann noch verfügte, wenn es sich darum handelte, Kaufgelegenheiten, selbst in entfernten Gegenden, auszuspüren und biographische Notizen über Künstler und deren Werke durch die scharfsinnigsten Nachforschungen bei Lebenden und selbst bei Gestorbenen zu erlangen.

Kein Gebiet der bildenden Kunst, auf dem er nicht tieferes Wissen besessen, ich möchte behaupten, auf dem er sich nicht auch einmal im Leben als Sammler versuchte, und interessante Stücke sein eigen genannt hätte, wie besonders seine graphischen Sammlungen, mit feinstem Gefühl aufgebaut, fast unübersehbar waren. Alles erworben in geduldiger, zäher, bewußter Sammeltätigkeit mit ziemlich eng begrenzten Mitteln, durch Ausnutzung von Beziehungen zu Kleinen und Großen und durch besondere Betonung seiner wissenschaftlichen Sendung. Dorgerloh war, trotzdem er alles gesammelt hat, eigentlich Lithographiensammler; sein innerstes Empfinden galt dieser Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, sein Hauptinteresse wandte er einer Sammlung zu, die von der Erfindung der Lithographie ausgehend, deren chronologische Entwicklung in ihren besten Schöpfungen veranschaulichen sollte. In diesen Bestrebungen hat er die Bedeutung des Graphikers Menzel mit sicherem Blick erkennen gelernt und dann seinen ganzen Spürsinn angewandt, um das gesamte graphische Werk dieses Künstlers nicht nur aufzufinden, sondern in seinem Besitz zu vereinigen. Vor fünfunddreißig bis vierzig Jahren war es keine leichte Aufgabe, ohne verläßliche Grundlagen das Werk eines so fruchtbaren Künstlers wie Menzel festzustellen, der sich selbst jeder eingehenden Mitarbeit verschloß und bei der Menge von Gelegenheitsarbeiten aus der Jugendzeit zu sicheren Angaben auch gar nicht mehr imstande war. Menzel war im Gegenteil in seinem Alter der schärfste Verurteiler seiner Jugendwerke und hätte sie am liebsten mit Stumpf und Stiel ausgerottet gesehen.



JOH. GOTTFRIED SCHADOW, FEDERZEICHNUNG

Es bleibt deshalb, mag heute auch der Menzelkatalog schon veraltet sein, ein unvergängliches Verdienst Dorgerlohs, daß er das mühevolle Werk aus eigenster Kraft und mit emsigstem Fleiß so zu Ende geführt hat, daß die Kunstwissenschaft darin



FRANZ KRÜGER, „BERLINER REDENSARTEN". LITHOGRAPHIE
„SCHAFSKÖPPE, WISST IHR DENN, WO ICK HINREITEN WILL!"

ein sicheres Fundament vorfinden konnte, zu weiterem Ausbau, daß sich Sammler fast dreißig Jahre lang eines sicheren Anhaltspunktes bedienen konnten.

Dorgerlohs Persönlichkeit war für viele, die ihn kannten, von einem mystischen Schleier umgeben. Er war in Ostpreußen geboren, lebte seit jungen Jahren in Berlin und — ob er selbst zu diesem Gerücht Veranlassung gegeben, ist mir nicht bekannt — es gab Leute, die munkelten davon, daß er der Sohn einer sehr, sehr hochgestellten Persönlichkeit, eines Prinzen oder noch etwas Höherem, sei. Mir sind solche Reden immer unsinnig erschienen, nichts an Dorgerlohs Persönlichkeit schien mir dieselben zu rechtfertigen. Wenn auch ein grauhaariger Assessor, der als einzigen, für andere erkennbaren Beruf, das Sammeln von Kunstblättern betreibt und mit Juristerei nichts mehr zu schaffen hatte, als außergewöhnliche Erscheinung gelten mag, — mir war bekannt, daß Dorgerloh der Kunst auch recht materielle Seiten abzugewinnen verstand, und daß durch seine kaufmännische Vermittlung öfter Sammlungen ihre Besitzer gewechselt haben.

Dorgerloh, der seinen schmelzenden Tenor in seiner Jugend in den bekanntesten Salons der Berliner Gesellschaft im Verein mit einigen Größen der Musikwelt hat ertönen lassen, verfügte über die besten gesellschaftlichen Beziehungen, bewegte sich in den gepflegtesten Umgangsformen. Seine Beziehungen bildeten eine Art Sprungbrett für seine Sammlerexistenz, denn sie ermöglichten ihm den Zugang zu reichem Kunstbesitz, den er ebensowohl als Forscher wie als Käufer benötigte, sie konnten ihm zu Anhaltspunkten dienen auch für Verkäufe, die zu bewerkstelligen er als Besitzer ungeahnter Mengen von Graphik immer geneigt, manchmal auch wohl gezwungen war.

Einem Sammler von heute wird es kaum verständlich sein, wie ein Mensch, der über ein bescheidenes Vermögen nur verfügen konnte, in der Lage war, Sammlungen aufzubauen, deren jede, einzeln betrachtet, schon als beachtenswertes Objekt angesprochen werden mußte. Und auch dann noch besaß, als seine große Lithographiensammlung, die er, wie er es zu nennen pflegte, dem preußischen Staate „vermacht" hatte, schon in den Besitz des Kupferstichkabinetts übergegangen war.

Diese Vererbung an den preußischen Staat trug sich folgendermaßen zu:

Das Kupferstichkabinett war an Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, also an Lithographien besonders, nicht eben reich. Dorgerloh war als häufiger Besucher des Kupferstichkabinetts mit den führenden Persönlichkeiten in stetem Gedankenaustausch, über die Mängel, die sich hieraus für den Betrieb des Instituts ergaben, sehr wohl unterrichtet. So entsprang seiner edlen Seele der Gedanke, seine Sammlung dem Staate zu vererben. Und zwar schon bei Lebenszeit, sofort, gegen eine lebensläng-







CHRISTIAN TANGERMANN, BILDNIS EINER BERLINER SCHAUSPIELERIN

liche Rente, die ja bei seinen vorgerückten Jahren die Wahrscheinlichkeit einer langen Dauer ausschließen mußte, zu überlassen.

Der preußische Staat ist auf diesen Vorschlag eingegangen und Dorgerloh hat noch viele lange Jahre die Freude gehabt, seine Rente zu genießen. Über den Verlust der Sammlung konnte er sich trösten, denn in seinen Doubletten besaß er davon einen kräftigen Ableger, der sich durch immer neu hinzukommende Erwerbungen weiter entwickelt hat, trotzdem sein Besitzer aufstrebende Sammlungen und Interessenten mit Schößlingen immer wieder ausgiebig zu versorgen wußte.

Dorgerloh besaß außerdem die vollständige Menzelsammlung, in welcher sich ganze Restauflagen von einzelnen Drucken versteckt hielten, eine vorzüglich ausgebaute Chodowieckisammlung, eine Sammlung von Handzeichnungen von Künstlern aller Zeiten, eine Sammlung von Arbeiten Berliner Künstler und eine solche deutscher Graphiker des neunzehnten Jahrhunderts. Ferner eine umfangreiche vorzüglich gepflegte Sammlung von Autographen, nicht zu gedenken der vielen, auf seinen Reisen aufgelesenen Kuriosa, vieler schönen Ölgemälde und kunstgewerblicher Gegenstände aus früher Zeit.

Diesen umfangreichen Besitz hat Dorgerloh kaum anderen zugänglich gemacht, wie er überhaupt sein Haus seinen Kunstfreunden nicht zu öffnen liebte. Geschäfte, die ihn mit solchen zusammenführten,

pflegte er gewöhnlich im Hause der Gegenpartei abzuwickeln und mir hat Dorgerloh Blätter, welche er zu veräußern gedachte, immer nur ins Haus gebracht. Erst fünf Jahre vor seinem Tode, als eine kunstwissenschaftliche Arbeit, deren Abfassung mir zu erleichtern, seine Interessen nahe berührte, habe ich bei der Bearbeitung seiner in meinem Katalog aufzunehmenden Blätter einen Blick in seine Mappen, in seinen Reichtum tun dürfen.

Wie Dorgerlohs Name mit dem graphischen Werk Menzels unlösbar verknüpft ist, so muß er auch als Vater der lithographischen wissenschaftlichen Forschung und des Sammelns auf diesem Gebiet, wenigstens für den Norden Deutschlands, gelten. Seiner Anregungen sind die wenigen wichtigen deutschen Privatsammlungen zu danken, deren gehaltreichste nach dem Tode ihres Besitzers Dr. H. H. Meier in Bremen Eigentum der dortigen Kunsthalle wurde.

Der Grundstock zu meiner eigenen Sammlung, die zwar, als ich Dorgerloh kennen lernte, noch in den Kinderschuhen steckte, war schon einige Jahre früher gelegt, aber zu ihrer Weiterentwicklung hat er viel beigetragen.

Diesem unermüdlichen Pfadfinder, der die Krüger, Blechen, Hosemann und viele andere erkannt und gesammelt, bevor die große Menge sie pries, der wertvolle Aufschlüsse über frühe Abschnitte, aus welchen keine oder spärlichste Aufzeichnungen vorgelegen, herbeigeschafft und zur Auffindung wissenschaftlicher Quellen den emsigsten Fleiß und die größte Ausdauer an den Tag gelegt hat, ist ohne Zweifel auch die Kunstwissenschaft zu Dank verpflichtet.

Der Biograph und Freund Aloys Senefelders, der Münchener Schreiblehrer J. M. Ferchl, erzählt in seinem Buche von einem Annalenwerk der Lithographie, welches er druckbereit liegen hatte, ohne die Mittel zu besitzen, es als Buch erscheinen zu lassen. Diesem Manuskript, an dessen Vorhandensein Dorgerloh stets fest geglaubt hat, hat er jahrzehntelang nachgespürt, dafür die elendesten Nester in Oberbayern, wo er Nachkommen des Verfassers vermuten konnte, abgesucht, bis er es endlich in Braunau am Inn, bei einer Hebamme, einer Deszendentin Ferchls entdeckte. Einen Zentner beschriebenen Papiers, den er für hundert Gulden erwarb. Nur ein derartig zäher Eifer konnte auch zu den Erfolgen führen, deren sich Dorgerloh auf allen Sammelgebieten, die er beschritt, erfreuen durfte, die ihn zu einer bemerkenswerten Erscheinung in der Kunstwelt machen.

Ein Sammler von ganz anderem Zuschnitt war der Bibliothekar Wilhelm Grohmann. In Berlin, in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen, als Kupferstecher mit bildender Kunst verwachsen, durch seine Ausbildung in engem persönlichen Verkehr mit den zeitgenössischen Künstlern stehend, war er nicht Sammler im pathologischen Sinne, sondern benötigte, gerade wie die Luft zum Leben, den Umgang mit künstlerischen Schöpfungen. Bis zu einer gewissen Grenze sind ja wohl die meisten ausübenden Künstler Sammler.

Große Mittel standen Grohmann für seine Passion nicht zu Gebote, im Gegenteil bedingte bei ihm die bescheidenste Erwerbung eine Entbehrung auf anderer Seite, aber trotzdem hat er fünfzig Jahre lang alle Winkel Berlins nach Kunstblättern und anderen Kunstschätzen durchstöbert, wie kaum ein anderer. Und er hat es verstanden, mit seinen bescheidenen Mitteln einen stattlichen Kunstbesitz zusammenzutragen, der auf einigen Gebieten die Bedeutung der musealen Bestände übertraf.

Freilich reicht der Beginn seiner Sammlertätigkeit in eine Zeit zurück, in welcher selbst gute Kunst wenig kostete, daneben flossen ihm aus den Mappen seiner Kollegen, die in Künstlerlaune nur vorübergehend Freude an alten Scharteken fanden, interessante Beiträge zu, die einmal billig erworben, nun auch wieder zu niedrigen Preisen veräußert wurden, besonders aber in die Wagschale fielen die Ankäufe, welche er bei den Versteigerungen des Künstlervereins machen konnte.

Dort wurden die künstlerischen Nachlässe, welche ebensowohl aus den Werken der verstorbenen Künstler, als aus ihrem sonstigen künstlerischen Besitz bestanden, zur schnelleren Liquidation und zur Ersparung größerer Kosten im Interesse der Hinterbliebenen unter den Mitgliedern versteigert, und bei diesen Gelegenheiten brauchte man nicht zu tief in die Tasche zu greifen, um Erwerbungen von Wichtigkeit zu machen.

Da gelangten denn auch Arbeiten zum Verkauf, deren Urheber sich zu Lebzeiten nicht durchzusetzen vermochten, und wie ja der Nachruhm, so schön ihn Menzel in Künstlers Erdenwallen schildert, sich gewöhnlich Zeit nimmt, bevor er an die Bahre des Künstlers tritt, so blieb auch bei



JOH. GOTTFR. SCHADOW, AUS DEN „BERLINER REDENSARTEN“. LITHOGRAPHIE
„NACHTWÄCHTER WAT WOLL'N SIE? DET IS MEIN MANN.“

den Versteigerungen im Künstlerverein manches Stück, das heute vielleicht zu den Perlen deutscher Kunst gezählt wird, eine leichte Beute irgendeines kleinen Bieters. Grohmanns Liebe galt der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, soweit sich diese in den alten Überlieferungen bewegte. Davon sammelte er alles, was ihm Anspruch auf künstlerische Fraktur zu machen schien. Man konnte in seinen Mappen Namen begegnen, die ein anderer gar nicht kannte, Arbeiten kennen lernen, deren Bedeutung für die deutsche Kunst von Wichtigkeit war, trotzdem die offizielle Kunstgeschichte nichts von ihnen wußte. Zum Teil handelte es sich da um Künstler, die hochbegabt, einen künstlerischen Beruf, um ihre Familie zu erhalten, rein handwerksmäßig auszuüben gezwungen waren, deren hohes Künstlertum sich in künstlerische Demonstrationen enthüllte, welche Musestunden ihnen entlockten.

So konnte man bei ihm Künstler kennen lernen, deren Zeit noch nicht gekommen war, zum Teil ältere Meister, die er in seiner Jugend selbst noch gekannt, deren Schaffen er noch miterlebt hatte, mit deren Nachkommen ihn Beziehungen verbanden. Sein unter solchen Umständen vorhandenes biographisches Wissen, seine Kenntnisse von Menschen, Vorgängen und Dingen eines gewissen Zeitabschnitts war geradezu staunenswert, und es ist durch seine Stellung als Bibliothekar der Akademie für die bildenden Künste noch lexikonartiger ausgebildet worden. Es wird nicht allgemein bekannt sein, daß diese Bibliothek auch eine umfangreiche Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen besonders Berliner Künstler enthält und sie für die Berliner Kunst so besonders wichtig ist, weil die künstlerische Hinterlassenschaft bedeutender Berliner Meister ihr zugeflossen ist. Bei dem Amtsantritt Grohmanns waren diese Bestände in den Räumen und Schränken der Bibliothek versteckt, hatten sich größtenteils ungeordnet überall verkrochen, und die Akademie selbst hatte keine klare Vorstellung von einem Besitztum, das in geordneter, zugänglicher Aufstellung von unschätzbarem Werte für ihre Zwecke und für die Allgemeinheit hätte sein können.



WILHELM AMBERG, MISDROY. 1874

Grohmann hat da Wandel geschaffen und in jahrelangem Bemühen die Bestände gesichtet, bearbeitet und den Besuchern der Bibliothek zugänglich gemacht. Aus dieser Tätigkeit ist ihm selbst aber eine solche Fülle archivalischen Materials, eine solche Sicherheit in der Beurteilung der künstlerischen Produktion jener Zeit zugeflossen, daß man von ihm auf diesem Gebiet jederzeit wertvolle Aufschlüsse, — Belehrung erhalten konnte.

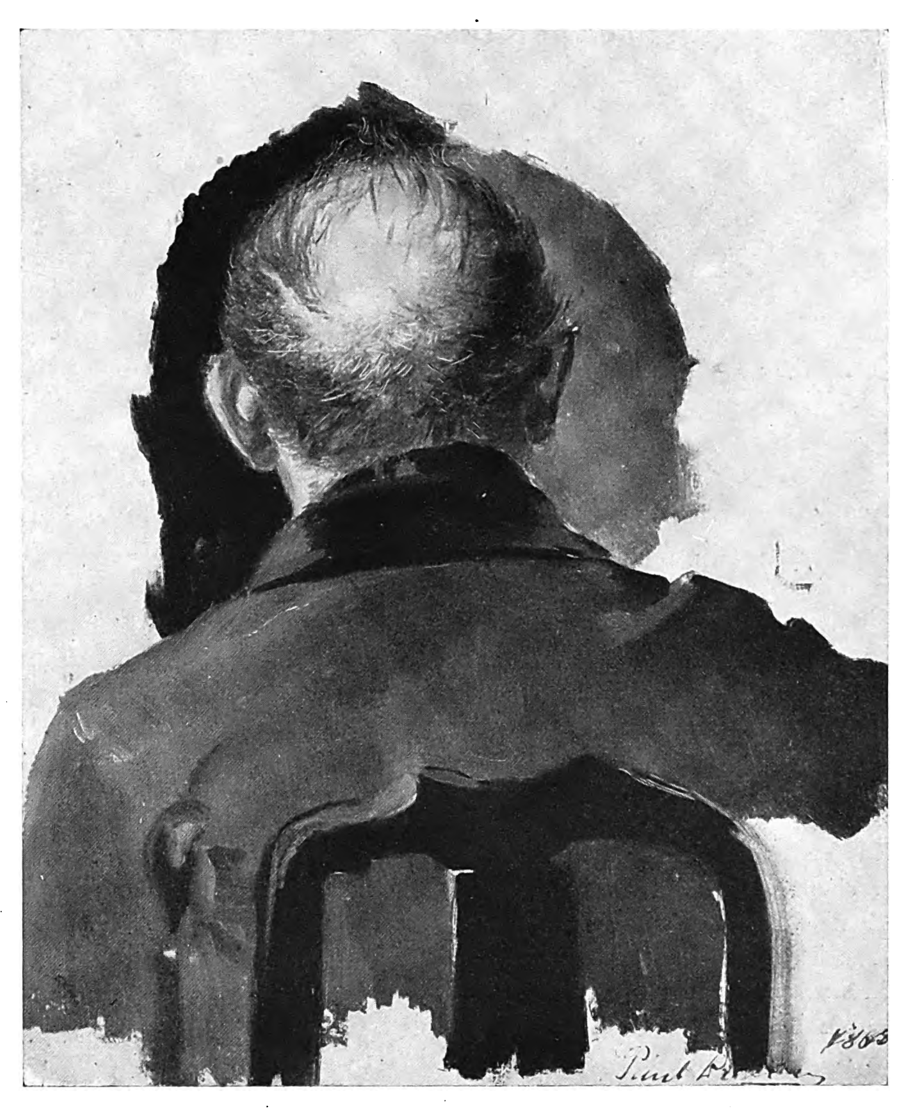
Und wie er sich so zum treffsicheren Kenner entwickelt, so war sein Wissen über alles, was es an sammlerischen Möglichkeiten in Berlin gab, nicht minder gründlich, und keinen wenn auch noch so bescheidenen Betrieb, in dem gelegentlich Kunstdrucke auftauchten, gab es, den er nicht gekannt, nicht gelegentlich aufgesucht hätte.

Wer von den kleinen Händlern etwa seinen Namen nicht kannte, der erinnert sich doch sicher gerne des alten, schlanken Herrn mit dem großen Künstlerhut, den sie alle gern hatten, und vor dem ihre Besitztümer auszubreiten sie sich immer beeilten, wenn er ankam.

Was Grohmann alles gesammelt hat, ist gar nicht so leicht zu überschauen. Seine Hauptsorge galt dem Ausbau seiner Menzelsammlung, für welche er schon in grauer Vorzeit Holzschnitte in Probeabzügen und mit Korrekturen noch von den Künstlern, welche die Holzstöcke geschnitten, angekauft hatte. Seltene Lithographien oder Radierungen von Menzel tauschte er auch häufig von irgendeinem seiner Kunstgenossen für irgendein anderes Kunstblatt ein, das den anderen gerade interessierte, überhaupt hatte er seine besten Stücke sehr vorteilhaft an sich gebracht, als Menzel noch nicht Allgemeingut geworden war. Die „Versuche mit Pinsel und Schabeisen" in der Mederschen Ausgabe hat Grohmann einst für mich erworben, weil es ihm sündhaft schien, dafür hundert Mark für seine eigene Sammlung auszugeben, nachdem er das Werk allerdings in der zweiten, einer weniger guten Ausgabe, schon in seiner Sammlung vertreten fand.

Menzelblätter, die zum Teil Unika waren, hat sein Sammlerfleiß in alten Verlagen oder bei älteren Kollegen finden lassen, und Dorgerloh, der doch selbst eigentlich alles besaß, hat sich bei der Aufstellung seines Kataloges der Grohmannschen Sammlung bedienen müssen, um Seltenheiten festzustellen, die nirgend sonst zu finden waren.

Neben Menzel hat Grohmann Berliner Künstler des neunzehnten Jahrhunderts bevorzugt. Da er von diesen nicht nur Graphik, sondern auch Handzeichnungen und Ölstudien gesammelt, konnten seine Mappen über manche Künstler dieser Epoche Aufschlüsse geben, die man anderswo vergebens gesucht hätte. Eine reichhaltige Sammlung von Gelegenheitskarten verdient besondere Erwähnung, weil sie Stücke aller bedeutender Berliner Graphiker aufwies, und nicht nur solche, — auch Gratulationskarten von der Wende des acht-



PAUL BÜLOW, ASSESSOR DORGERLOH, DER MENZELBIOGRAPH

zehnten Jahrhunderts bis in die Biedermeierzeit hinein, da diese Kärtchen aus Seide und Gaze, kunstgewerbliche Erzeugnisse mit gefühlvollen, poetischen Ergüssen aufgedruckt, das Entzücken unserer Urgroßeltern gebildet. Es sind geschmackvolle Sächelchen, welche sich an der Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe bewegen, Herr von Zur Westen hat in seinem Monumentalwerk die reizvollsten Stücke abgebildet, und da es nichts gibt, was heutzutage nicht gesammelt wird, so ist es nicht zu verwundern, daß sich auch um diese eleganten Spielereien ein Kreis von eifrigen Sammlern bemüht.

Wer sich in den Jahren 1850—1880 für Graphik interessierte, konnte an den Erzeugnissen der künstlerischen Lithographie nicht vorübergehen. Gavarni und Delacroix hatten wenig Jahrzehnte zuvor ihre besten Blätter geschaffen, Daumier lebte noch und erweckte jeden Tag ein unvergängliches Kunstwerk zum Leben, Manet trat auf den Plan. In Berlin hatte man dauernd die Lithographien der Menzel, Franz Krüger, Gärtner, Schadow und anderer unter den Augen, Feckert arbeitete jede Woche mindestens zwei Porträts als Pendants für die „obersten Zehntausend". — Unter diesen Eindrücken ist Grohmann begeisterter Lithographensammler geworden und abgesehen von seinen geliebten Menzelblättern hat er von den Blättern der großen französischen Künstlerlithographen seine genußreichsten Stunden verlebt, das reinste Glücksempfinden empfangen.



RUDOLF SCHICK, KIEFERNGRUPPE AM WANNSEE. AQUARELL

Grohmann verkörperte das Berlinertum im besten Sinne.

Er, der als Kupferstecher seine Karriere begann, entstammt einer alten Berliner Bürgerfamilie, war in einfachen künstlerisch schaffenden Kreisen zu einer Zeit aufgewachsen, da Berlin seinem Leben und Weben nach noch provinzialen Zuschnitt hatte, Familie und Freundschaft zusammenhielt, wo jeder den anderen ganz genau kannte und ein Sommeraufenthalt in Charlottenburg als Badereise betrachtet wurde. Ein Stück Berliner Kleinbürgertum hat er, wie übrigens viele Berliner Künstler, bis an sein Ende behalten, und eine stille Genügsamkeit, die den Ansprüchen der Weltstadt Berlin gegenüber, sich oft in Kopfschütteln äußerte. Er ist immer der liebenswürdige, gefällige und bescheidene Mann geblieben, der im alten Berlin wohl überhaupt den Urtypus dargestellt haben soll. Sein Heim in der Linienstraße, im Herzen des alten Berlin gelegen, war mit dem Hausrat ausgestattet, mit welchem Generationen zuvor schon ein Grohmann sein Haus begründet, in welchem andere Grohmanns ihr Dasein beschlossen hatten.

Schöne, kunstvoll gearbeitete Schränke und Sekretäre, Vitrinen und Sitzmöbel aus der Zeit Ludwig XVI. standen da umher, nachgedunkelte Familienporträts und Ölbilder bedeckten die Wände, soweit nicht alte Kristalle, interessante Porzellane, Fayencen und metallene Kirchengeräte den Platz besetzt hielten. Man trat von dem brandenden Leben der Großstadt in ein friedliches Buen Retiro, in gemütliche kultivierte Räume, wie sie uns einst Chodowiecki gezeichnet hat. Und wenige Sammler, die hier nicht angeregte Stunden verlebt, die nicht dieses Haus mit Bereicherung ihrer Kenntnisse verlassen hätten, durch das, was sie gesehen, und durch die anspruchslose, gütige und liebenswürdige Art, in welcher Grohmann zu erzählen wußte.

Es ist zu bedauern, daß ihm jeder literarische Ehrgeiz gefehlt hat, denn keinem hätte so wie ihm, in dem die Kunstchronik eines halben Jahrhunderts Leben gewonnen hatte, das Material zur Verfügung gestanden, von Kunst und Künstlern im alten Berlin zu berichten. Die Geschichte seines Lebens allein wäre ein Abschnitt deutscher Kunst gewesen.

In Grohmanns Sammlungen hat das Jahr 1914 die erste größere Bresche gelegt. Die Krankheit seines einzigen Sohnes, dessen Ableben und die schwierigen Lebensverhältnisse der Kriegsjahre haben ihn gedrängt, Hand an seine Bestände zu legen, öfter gute Stücke zu veräußern.

Das, was bei seinem im Sommer 1918 erfolgten Tode vorhanden war, bleibt immer noch ein kost-

barer, künstlerischer Besitz. Man würde das Bild Grohmanns nicht vollständig geben, wenn man nicht auch gleichzeitig seines Freundes, des Malers Professor Franz Skarbina gedenken wollte. Diese beiden Männer hat eine enge Freundschaft für das Leben und für das Sammeln verbunden, und dabei hat sich Grohmann, als der um wenige Jahre ältere, stets als Mentor gefühlt und in väterlicher Weise für den jüngeren gesorgt.

Natürlich hat er, wenn es ein interessantes Nest auszuheben galt, zuerst an seine eigenen Bedürfnisse gedacht, aber gleichzeitig galt für ihn die Frage, was bekommt Skarbina davon, und so hat er oft in brüderlicher Weise mit ihm geteilt, hat bei Objekten, die seine Kaufkraft überstiegen, immer den Freund auf den Plan gebracht.

(Schluß folgt.)



TH. HOSEMANN, EINWICKELPAPIER FÜR DEN NACHTISCH
BEI BERLINER FESTLICHKEITEN
LITHOGRAPHIE



MEISTER H W, DIAKON ALS PULTHALTER
HOLZ. 1513



MEISTER H W, ENGEL ALS PULTHALTER
HOLZ

ALTDEUTSCHE PLASTIK UND MALEREI IN CHEMNITZ UND UMGEBUNG

VON

CURT GLASER

Ausstellungen altdeutscher Kunst, in denen der Denkmälerbestand einer Provinz aus oft abgelegenen und schwer zu erreichenden Dorfkirchen und Privatsammlungen übersichtlich und zu bequemem Vergleiche zusammengefaßt wurde, haben schon oft der Forschung hervorragende Dienste geleistet, und man muß es der Chemnitzer Kunsthütte und ihrem rührigen Leiter Herrn Schreiber-Weigand Dank wissen, daß sie seit langem zum ersten Male wieder auf deutschem Boden die Initiative zu einer solchen Veranstaltung ergriffen hat. Werden doch die Ergebnisse der Lokalforschung bei solcher Gelegenheit einem weiteren Kreise zugänglich gemacht und zur Nachprüfung unterbreitet, erfährt zugleich das große Gesamtbild deutscher Kunst erwünschte Bereicherung durch neue Einzelzüge, indem provinzielle Abwandlungen und aus dem Dunkel auftauchende Meisterpersönlichkeiten erkennbar werden.

Nach beiden Richtungen war die Chemnitzer Ausstellung ungewöhnlich aufschlußreich. Sächsische Mundart offenbarte sich überraschend in manchen Bildwerken wie dem Erlbacher Altar oder der Kreuzigungsgruppe des Meisters

Peter Breuer, der in Zwickau ansässig, wohl süddeutsche Schulung nicht verleugnet, und doch sächsische Eigenart ebenso unverfälscht wie unverkennbar zur Schau trägt. Schwer zu definieren, worin solche Eigenart besteht, sind es aber doch wohl nicht allein die Modelle, denen man ihre Herkunft abzulesen vermeint. Immer von neuem erhebt sich die Frage, was von außen herangetragen, was selbständig auf dem gemeinsamen Boden des Zeitstiles erwachsen sei. Man spricht vom Donaustil, als einer lokal bedingten Erscheinung, aber in Wahrheit handelt es sich um eine im weiteren Umkreise zu fassende Ausdrucksform des spätgotischen Barock, die im Westen in der Schweiz ebenso zur Bildung gelangte wie östlich in den Donauländern. Sachsen allerdings scheint von dort unmittelbare Anregung empfangen zu haben. In der sächsischen Buchillustration läßt sich Herkunft und Auswirkung verfolgen, und auch der Maler des Glösa-Altars mit seinen hastigen Bewegungen, seiner freien Komposition, seiner „impressionistischen" Technik, seiner Freude an bizarr-romantischer Landschaft ist kaum denkbar ohne nachhaltige Berührung mit dem Altdorfer-Kreise.

Von dem Glösa-Altar aber spinnen sich Fäden zu dem Chemnitzer Hauptmeister, der wohl mit Recht mit dem urkundlich genannten Maler Hans von Cöln idenitfiziert worden ist. In Ehrenfriedersdorf nennt ihn eine allerdings durch die Verbindung mit einer falschen Jahreszahl diskreditierte Tradition, in Annaberg ist seine Tätigkeit beglaubigt, und die Daten, die überliefert sind, passen zu den erhaltenen Werken, so daß kein Grund besteht, die Kombination abzulehnen. Zum Verständnis seiner Kunst hilft der Name des Meisters allerdings wenig. Der Ort seiner Herkunft ist sicherlich nicht Köln am Rhein. Nichts verbindet seine Werke mit niederrheinischer Art. Anknüpfung findet man eher wieder in einem Zeitstil als in einer örtlichen Tradition. Der Schwabe Jörg Ratgeb erscheint als sein nächster Verwandter. Es ist eine ähnlich aufgeregte Art, ein überhastiges Gestikulieren, scharf gespannte Bewegungen, ein Hang zum Absonderlichen in den Karikaturhaftes streifenden Typen, wie in den Figurenanordnungen und Einzelmotiven, ja in der Bildform selbst, die in bogenförmigen Abschlüssen mit einschneidenden Kreisen absichtsvoll das Ungewöhnliche sucht. Der Meister des Ehrenfriedersdorfer Altars ist ein eigenartiger und eigenwilliger Künstler, er gehört zu den bedeutenden Erscheinungen seiner Epoche, die über den engeren Kreis provinzieller Sonderart hinaus wohl allgemeiner Teilnahme würdig sind. Die Ausstellung zeigte andere Werke seiner Hand, unmittelbar überzeugend das Predellenbild mit Christus und den zwölf Aposteln, das die Jahreszahl 1510 trägt, und die Altarflügel aus Einsiedel. Eine bedeutsame Tätigkeit des Meisters in der Chemnitzer Gegend läßt sich erschließen. Daß er hier ansässig gewesen, steht außer Frage, woher er aber gekommen, bleibt zweifelhaft, und wenn wirklich Kolin in Böhmen sein Geburtsort gewesen, so ist damit für die Deutung seines Stils noch kaum etwas gewonnen.

Immerhin ist der Name Hans von Cöln mehr als ein leerer Schall. Es verbindet sich mit ihm die fest umrissene Vorstellung einer besonderen Kunstart, während der andere Malername, den die Ausstellung zur Diskussion stellte, der Name Hans Hesse, einigermaßen problematisch geblieben ist. Vielleicht lag es daran, daß Hauptstücke wie der Zwickauer Altar des Leipziger Kunstgewerbemuseums und die heilige Katharina der Annenkirche in Annaberg, die das Monogramm trägt, in der Ausstellung fehlten. Jedenfalls fiel es schwer, von dem noch schongauerisch beeinflußten Dittmannsdorfer Altar zu den Altarflügeln aus der



HANS VON CÖLN,
CHRISTUS VOR KAIPHAS

UM 1515

Chemnitzer Johanniskirche und von diesen zu den Tafeln der Buchholzer Katharinenkirche, die von einem in der Cranachwerkstatt geschulten Meister geringeren Grades herzurühren scheinen, die Brücke zu schlagen. Seit Cranachs Einfluß in Sachsen allmächtig geworden, erloschen alle selbständigen Bestrebungen. Nun erst versank die Kunst des Landes in provinzielle Abhängigkeit.

Hat die Ausstellung auf der Seite der Malerei den Zuwachs einer interessanten Persönlichkeit gebracht, da sie das Werk des Hans von Cöln zu klären geholfen hat, so hat sie im Bereiche der Plastik einen Meister von überragender Bedeutung an die ihm gebührende Stelle gerückt. Zwar waren von den Hauptwerken des Meisters HW eigentlich nur die beiden großartigen Pulthalter aus der Ebersdorfer Stiftskirche zur Stelle, aber sie beherrschten in ihrer feierlichen Größe nicht nur den Saal, sondern die Ausstellung überhaupt. Bedauerlich blieb es, daß der Altar der Stadtkirche in Borna nur in Photographien gezeigt werden konnte. Er bildet mit dem Meisterzeichen und der Jahreszahl 1511 neben der „Schönen Tür" in Annaberg, die 1512 datiert ist, die Grundlage für die Bestimmung des Werkes des Bildhauers. Aber Chemnitz selbst besitzt in dem Portal der Schloßkirche und der höchst merkwürdigen Geißelsäule charakteristische Schöpfungen des Bildhauers, dessen Werk durch eine Reihe mehr oder minder überzeugender Zuschreibungen bereichert worden ist, die zum Teil in der Ausstellung nachzuprüfen Gelegenheit gegeben war. Alles aber, was neben ihnen gezeigt wurde, stand tief im Schatten, verglichen mit der feierlichen Größe der zwei pulttragenden Engel, deren ernste, jugendlich männliche Züge die Hand eines großen Meisters, den Geist eines schöpferischen Gestalters verraten. Ganz im Gegensatz zu dem barocken Überschwang des Malers Hans von Cöln steht in den Werken des Bildhauers HW die gebändigte Ruhe klassischer Einfachheit. Der Umriß der Figuren ist kaum bewegt, große, klare Formen tragen den plastischen Gehalt, die Gesichter sind in breiten Flächen modelliert, die Haare in schweren Lockensträhnen zusammengefaßt, deren ornamentales Geflecht wie eine edle Krone die charaktervoll schönen Züge der Jünglinge umrahmt.

Jedem Besucher der interessanten Ausstellung werden diese beiden Gestalten als unvergeßliches Erlebnis dauernd im Gedächtnis bleiben. Die Vorstellung von einer hochbedeutenden Bildhauerpersönlichkeit ist der beste Gewinn, den man mit sich trägt. Es gebührt sich wohl, darauf hinzuweisen, daß Dr. Walter Hentschel, der Bearbeiter des sorgfältigen Kataloges, das Material zur Kenntnis des Meisters zusammengetragen und damit der Ausstellung die wissenschaftliche Grundlage gegeben hat.



MEISTER H W, MARIA ALS SCHMERZENSMUTTER. HOLZ. UM 1500



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE STRASSENBEKANNTSCHAFT. TEMPERA

LAUTREC

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE MATTHIESEN

VON

KARL SCHEFFLER

Die Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Henri de Toulouse-Lautrecs in der Berliner Galerie Matthiesen verdient nachdrücklichen Hinweis. Die Unternehmungslust der Kunstsalons ist durch unendliche Schwirigkeiten und durch kaum einzubringende Unkosten so erschüttert, daß Ausstellungen, die über den Rahmen des Gelegentlichen und Geschäftsmäßigen hinausgehen, sehr selten geworden sind. Um so beachtenswerter ist diese Ausstellung. Sie erinnert an die guten Zeiten des Berliner Kunstlebens; sie wäre nicht zustande gekommen, wenn der Inhaber der Galerie Matthiesen seinen Beruf nicht mit jener Liebe zur Sache ausübte, ohne den das Ungewöhnliche überhaupt nicht geleistet werden kann. Es ist gelungen eine Sammlung von Bildern Lautrecs zusammenzubringen, wie sie in Berlin, in Deutschland noch nicht gesehen worden ist. Da der Euphorion-Verlag vor kurzem Lithographien Lautrecs gezeigt hat, rundet diese Ausstellung das Bild ab: Die ganze Künstlerpersönlichkeit Lautrecs kann wieder einmal gesehen werden, und sie ist so beschaffen, daß unsere Zeit sich daran prüfen kann. Das wird besonders deutlich, weil zur selben Zeit eine Dix-Ausstellung im Kronprinzenpalais stattfindet. Neben dem Genuß, den die Lautrec-Ausstellung bietet, hat sie erzieherischen Wert.

Die Zahl der Bilder, die Lautrec gemalt hat, ist nicht so klein, wie es den Anschein hat; bekannt sind freilich nur verhältnismäßig wenige Bilder. Lautrec ist mit seinen Arbeiten sehr sorglos umgegangen — Julius Elias erzählt davon aus eigener Anschauung in dem reizend geschriebenen Vorwort des Katalogs —; er hat die Bilder seinen Freunden vom Theater, vom Varieté und vom Sportbetrieb überlassen, oder er hat sie seinen Freudinnen im Tanzlokal und Bordell geschenkt. Was von dem Geretteten jetzt ausgestellt war, macht es wieder deutlich, daß Lautrec auch als Maler ein Zeichner war, daß er Pinsel und Ölfarbe nicht viel anders gebraucht hat wie die lithographische Kreide oder den Aquarellpinsel. Dennoch sind die Bilder Zeugnisse einer starken Malerbegabung. Ein großes Talent macht nie vor den Grenzen einer Technik halt. Jedem



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, IM BETT

Ton, jedem Pinselschlag merkt man es an, wie passioniert Lautrec neben Manet und den Impressionisten, als der Vertreter einer jüngeren Generation, gelebt und wie sehr er Degas geliebt hat. Man könnte zu der Meinung kommen, eine der Gebrauchsgraphik so ganz hingegebene Begabung hätte in der Malerei dekorativ werden müssen, dekorativ in dem Sinne, daß die Freude am Reiz die Lust zur Ergründung überwiegt, daß mehr Wohlklang vorhanden ist als Ausdruck. Lautrec ist in dieser Weise nicht dekorativ; er ist es nur so, wie jeder begabte Maler von selbst nebenbei Dekorativ ist. Seine Malerei ist immer intim, ist immer wie eine Selbstdarstellung des Seelischen, ist immer ergründend. Sie ist die etwas überreife Frucht des Jahrhunderts.

Was in Degas noch geschlafen hat, ist in Lautrec zur Besinnung gekommen, was in Degas mühsam war, wurde in Lautrec spontan. Das Intellektuelle, das bei Degas tiefernst ist, wird bei Lautrec spöttisch heiter und bedient sich darum der Karikatur. Lautrec ist nicht Satiriker. Von Daumier trennt ihn Entscheidendes; er faßt den Sinn des Lebens ganz anders auf. Daumiers Satire war die Frucht sowohl empörter, kämpferischer Sittlichkeit wie auch überlegener Skepsis; Lautrecs Übertreibungen aber haben mit Anklage und Pathos nichts zu tun. Sie entspringen der naiven Freude am Outrierten. Wo Daumier anklagt, da genießt Lautrec; jener war gläubig und ein romantischer Optimist trotz allem, dieser war ungläubig und letzten Endes verzweifelt. Das heißt: in ihm verzweifelte die Zeit über sich selbst. Darum konnte er mit der Erscheinung und mit den Formen spielen. Wer eine Mission zu haben glaubt, spielt nicht. Damit hängt es dann auch zusammen, daß Daumier als Zeichner und auch als Maler viel mehr Fülle hat als Lautrec; dieser wirkt etwas mager. Lautrec steht dem Instinkt nach näher bei Constantin Guys; er genoß, wie dieser, zeichnend das Großstadtleben, den Großstadtsumpf. Beide kannten nicht das Wort Sünde, beide konnten sich nicht entrüsten, beide genossen, jeder in seiner Art, die vitale Natur in den Formen sozialer Unnatur. Sie suchten mit Lust Erscheinungen auf, in denen das bürgerliche Gemeinwesen gewissermaßen Selbstmord begeht, während der Lebenstrieb sich darin nur um so heftiger regt. Lautrec sah die Dinge ungefähr so wie der Novellist Maupassant: lebendig fatalistisch. Darum konnte er das Leben so unfeierlich sehen, so kindlich wissend, so scharf und anmutig knapp, so grausam reizvoll, so unromantisch phantasievoll, so essentiell und zugleich die Wahrheit geistreich verulkend. Die Kunstform eines genießenden Fatalismus ist stets die witzige Kurzschrift und die freche Grazie; desillusionierte Lebenslust neigt stets zur Sittenschilderung ohne Anklage, zur schonungslosen Konstatierung ohne ethische Deutung und zum treffenden Epigramm. „Schön wird häßlich, häßlich schön." Das Bewußtsein des Künstlers versteht und verzeiht alles, tief unter der Schwelle des Bewußtseins nur ist der Wille scharfrichterlich.

Es ist einer der guten Witze der Geschichte, daß es der letzte Sproß eines einst feudalen Adelsgeschlechts gewesen ist, der die Selbstauflösung der bürgerlichen Gesellschaft künstlerisch dargestellt hat. Das Faubourg St. Germain hat sich mit dem Lebenswerk Lautrecs für alten Unbill gewissermaßen gerächt; ein verkrüppelter, ein zwerghaft verwachsener Aristokrat massakriert die liberale Ideologie des Bürgertums. Und schafft, indem er es tut, indem er Plakate, Buchtitel und lithographische Flugblätter — nicht für die Menge, sondern für Sammler — zeichnet, indem er Bilder als Gelegenheitsarbeiten malt, eine neue Spielart der bürgerlichen Kunst, die wie eine Apotheose ist — eine sich selbst karikierende Apotheose. Dieses ist eines der schönsten Geheimnisse des Lebens: wie die Natur immer lebendige, sprühende und gesunde Natur bleibt, selbst dort, wo sie scheinbar — es ist immer nur scheinbar! — der Selbstvernichtung zueilt, so bleibt auch die Kunst immer schöne, erfreuende und befreiende Kunst, selbst wenn sie sich mephistophelisch gibt. Der Künstler Lautrec, der passionierte Darsteller des Unreinen, ist letzten Endes rein wie ein Kind, er wird zum Verherrlicher des ewig unbegreiflichen Lebens, er adelt den Stoff durch die Form. Das ist das Wunder des Talents.

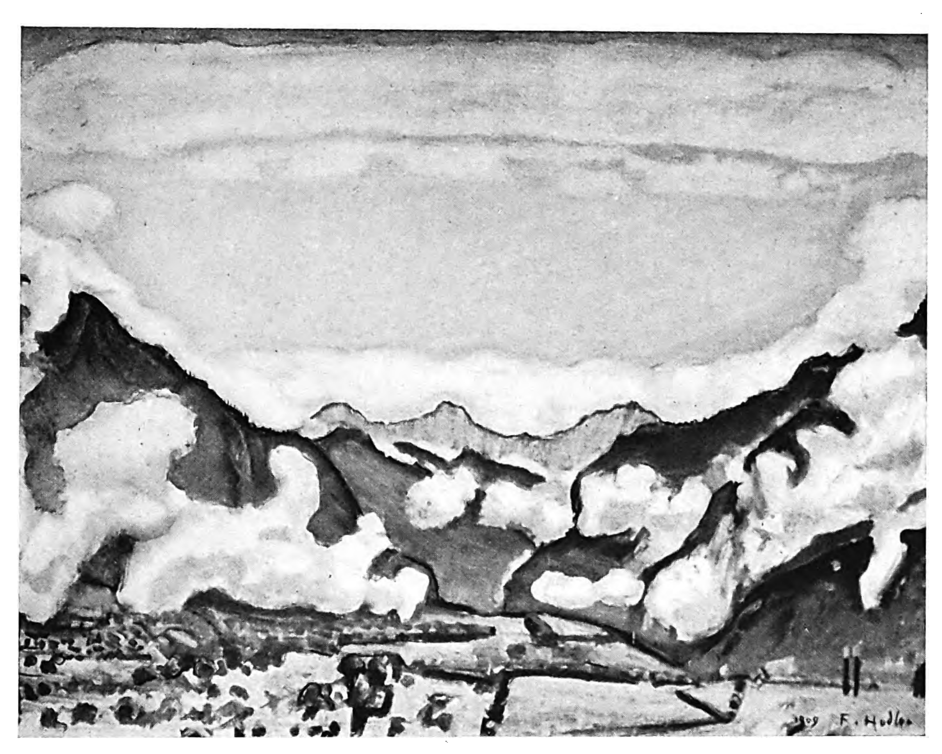
Die Austellung lehrte, daß es darauf ankommt, Talent zu haben, sich ihm rückhaltlos zu überlassen und Stoff in Form zu verwandeln, daß heißt: Materie in Gefühl. Im Ausstellungslokal lag ein Buch aus, in das die Besucher ihren Namen schreiben konnten. Man las da einige Namen von Künstlern, denen man von Herzen wünschen möchte, daß sie die Lehre nutzen und ihr eigenes Schaffen mit dem Lautrecs vergleichen.





H. DE TOULOUSE-LAUTREC, JUNGES MÄDCHEN IM ATELIER

KUNSTHALLE IN BREMEN



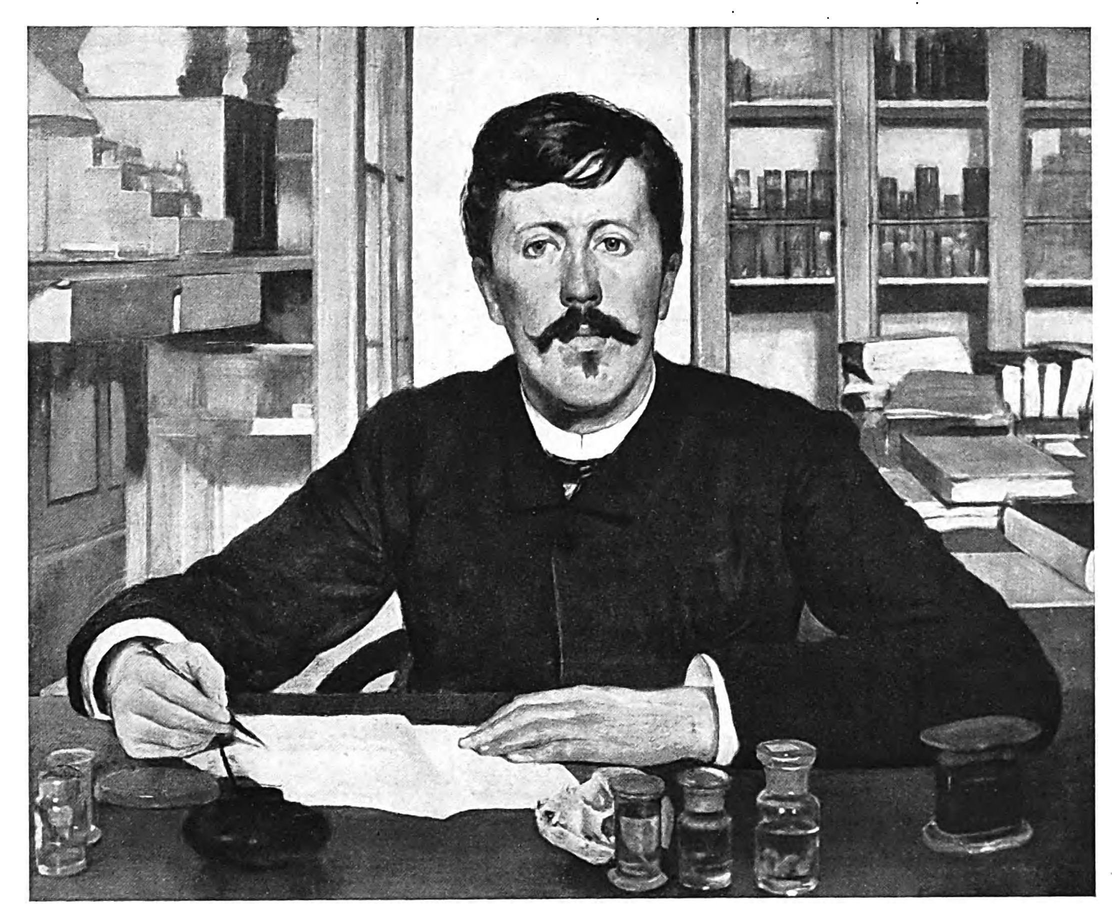
FERDINAND HODLER, EIGER, MÖNCH UND JUNGFRAU. 1909

FERDINAND HODLER

AUSSTELLUNG BEI PAUL CASSIRER

Auch diese Ausstellung verdient im Einerlei des Ausstellungsbetriebs hervorgehoben zu werden; sie ermöglichte es, nachdem längere Zeit ein größerer Überblick nicht gegeben worden ist, das Verhältnis zu Hodler nochmals zu prüfen. Die Sammlung kommt aus Genf; sie enthält vieles aus Hodlers Nachlaß, umfaßt nicht sowohl große monumentale Bilder als vielmehr Arbeiten kleineren Umfanges und vor allem selten gesehene Jugendarbeiten. Man kann nicht sagen, daß die Sammlung programmatisch zusammengestellt ist, sie soll nichts beweisen, sie wirkt etwas zufällig. Eben dadurch wird die Wertung aber erleichtert; der Betrachter bleibt unbefangen.

Der Gesamteindruck war: ein schönes und für unsere Zeit seltenes Niveau; mit der übertriebenen Schätzung jedoch ist es endgültig vorüber. Zwei Jahrzehnte lang war Hodler eine Sensation, eine jener Sensationen, die nur die Idee hervorruft; jetzt ordnet der Künstler sich ein, er nimmt einen ehrenvollen aber verhältnismäßig bescheidenen Platz ein innerhalb der modernen europäischen Kunst. Einen Platz in der Reihe der Gedankenromantiker, neben den Deutsch-Römern, neben Puvis de Chavannes, neben den englischen Präraffaeliten, mit Jugendbeziehungen, vermittelt von dem Lehrer Barthélemy Menn, zu den französischen Landschaftern. Das Lebenswerk ist voll hastiger Entwicklung; der späte, der bewußt arbeitende Hodler scheint ein ganz anderer als der Maler der kleinen spanischen Bilder, als der Maler des „Lesers" oder als der Porträtist Prof. Youngs. Es scheint nur so. Die Begabung ist hier und dort gleich bedingt, es ist dieselbe Begabung. Sie ist immer unsinnlich, ob sie nun malt oder zeichnet, aus dem Ton, aus einem silbrigen Grau heraus gestaltet oder sich koloristisch gibt, sie trägt zu allen Zeiten das Gepräge eines konstruierenden Geistes, dessen etwas kraftstrotzende Vitalität nicht mit künstlerischer Sinnlichkeit verwechselt werden darf. Darum ermüdet Hodlers Kunst. Die Lehre ist nachdrücklich. Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts sind Maler mit starkem Willen aufgestanden, die ihre Zeitgenossen erregt und auf sie wie Revolutionäre gewirkt haben, die bekämpft wurden und von deren Arbeiten zugleich Bewunderer in den höchsten Tönen sprachen. Corne-



FERDINAND HODLER, BILDNIS PROF. JOUNG. 1890



FERDINAND HODLER, ZEICHNUNG. 1917

lius wurde ein Oberhaupt der Kunst in Deutschland, Burne-Jones galt in England als Erneuerer der Kunst, Moreau hat in Paris ein eigenes Museum, Böcklin wirkte zeitweis wie ein Rattenfänger von Hameln. Wenn aber die Gedankensensation ausgekostet war, erwies es sich, daß die Form an sich nicht genügend Lebenskraft hatte, um jenseits der Ideenaktualität selbstherrlich weiterzuleben. Das ist Hodlers Schicksal. Es bleibt etwas von ihm, es bleibt sogar manches; doch bleibt etwas anders wie anfänglich vermutet wurde. Das, was vor kurzem noch erregte, zu grundsätzlichen Debatten Anlaß gab und zum Programm wurde, ist heute schon historisch geworden. Hodlers Idealismus ist merkwürdig und wird es bleiben, doch werden kommende Generationen ihn nur auf dem Wege einer Gedankenoperation verstehen können. Was im Lebenswerk Hodlers ewig aktuell ist, was unmittelbar vom Gefühl zum Gefühl zündet, das ist nur nebenbei da. Es flammt hier in einer Berglandschaft, dort in einem Bildnis oder in einer Zeichnung auf, fast immer nur in Arbeiten, die Aug in Aug mit der Natur entstanden sind, halb erstickt vom Kompositionswillen, der menschlich ehrwürdig ist, künstlerisch jedoch kalt läßt Der Kalvinist hat sich und damit die Natur vergewaltigt. Hodler hat sich nur mit den großen Gegenständen der Menschheit beschäftigt, er wollte stets das ganz Edle und Reine; vergleicht man sein bewußtes Künstlerethos aber mit dem latenten Künstlerethos des eben betrachteten Lautrec, also eines Künstlers, der sich in Bordellen und Nachtlokalen herumtrieb und Gefallene als Modelle benutzte, so erscheint er kleiner. Hodler hat sich über seine Kraft erhöht. Darum trocknet sein Lebenswerk, von dem jeder gerecht Denkende trotzdem mit dem Hut in der Hand sprechen wird, gewissermaßen vor unsern Augen ein. Lichtwark erzählt in seinen Briefen von einem Zusammensein mit Hodler im Kreise der Berliner Sezession gelegentlich der Ausstellung im Jahre 1905: „Trotz seiner bald Sechzig wirkt das Weib auf ihn wie auf den Jüngling. Als in der Unterhaltung das Wort fiel: cherchez la femme, fiel er ein: mon ami, on ne fait que ça, und rief damit eine Explosion hervor, denn alle hatten sich schon belustigt, zu beobachten, wie ein Hut im Wagen oder ein frisches Antlitz im Fenster seinen Kopf herumriß.“ Wer der Frage nachgeht, warum von diesem Interesse nichts oder fast nichts in Hodlers Malerei ist, warum er Eros als Maler verleugnet hat, oder seiner Art nach verleugnen mußte, der rührt an den Punkt, wo diese Kunst ins Komödiantische wächst.

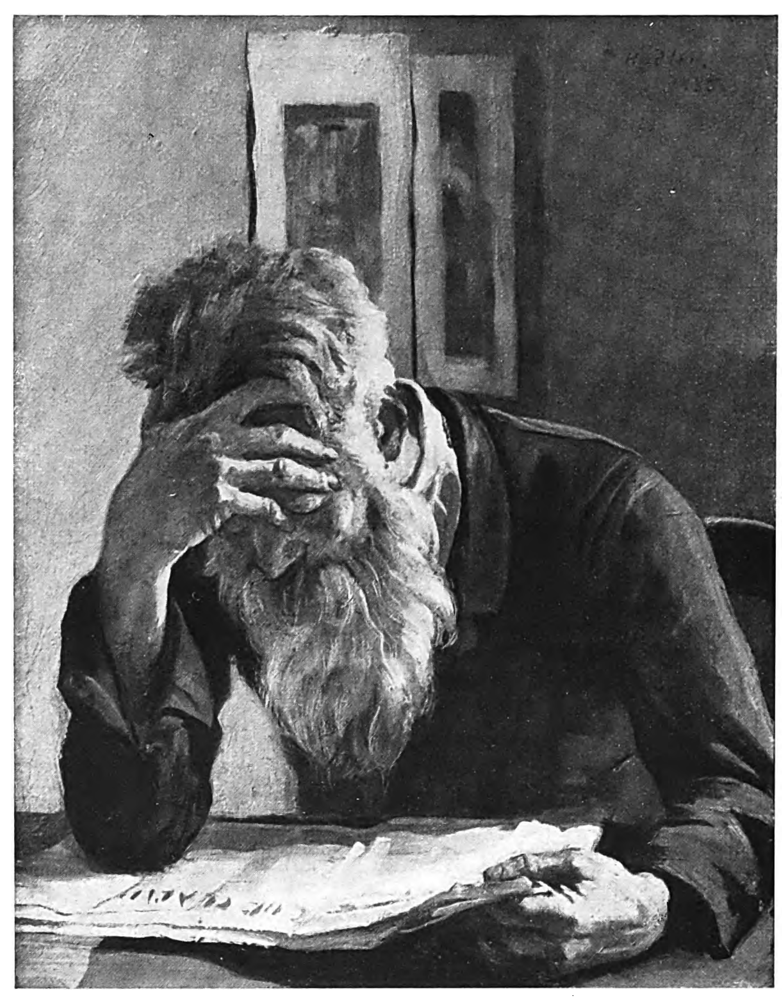
Das führt für dieses Mal zu tief in Probleme, die nicht im Vorübergehen erledigt werden können. Es soll nur festgestellt werden, daß die bunte Ausstellung bei Paul Cassirer manche Erklärung und Bestätigung für ein Urteil brachte, das die Empfindung schon vorher gefällt hatte.

Karl Scheffler.



FERDINAND HODLER, SELBSTBILDNIS. 1916





FERDINAND HODLER, DER LESER. 1885



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLINER AUSSTELLUNGEN IM NOVEMBER UND DEZEMBER

Die Herbstausstellung der Berliner Sezession macht in diesem Jahr einen besseren Eindruck als sonst. Es sind Künstler eingeladen worden, die nicht zum Kreis der Mitglieder gehören, und es ist dadurch eine lebendigere Mannigfaltigkeit erreicht; es ist auch wirkungsvoller als sonst gruppiert und gehängt worden.

Corinth hat sechs Bilder geschickt, von denen keines ganz überzeugt. Der „Hochsommer am Walchensee" hat gute Stellen, doch wirkt das Bild durch das niedrige Breitformat ein wenig panoramenhaft. Vor seinen andern Arbeiten schwankt die Empfindung ungewiß, weil der Künstler seine Absichten immer nur in Teilen realisiert hat. Viel stärker ist der Eindruck, den ein paar neue Arbeiten Corinths im Kronprinzenpalais machen. Das „Trojanische Pferd" ist ein merkwürdiges Bild, ergreifend, wenn man bedenkt, wie hier ein mühsam schaffender, alternder Künstler mit einer in seinem Lebenswerk neuen, kühnen Bildidee hervortritt, wenn man sieht, mit welcher naiven Kraft und Fülle, mit welcher ursprünglichen Begabung für das grotesk Ausdrucksvolle der Einfall gestaltet ist. Freilich ist der Maler halben oder dreiviertel Wegs stecken geblieben. Der Betrachter kommt dennoch auf seine Kosten. Wie das Pferd hölzern dasteht, wie sich die Kriegergruppen im Vordergrund bewegen, wie sich die Burg von Troja hinten aufbaut: das ist ein kühner und großer Wurf. Ebenso gehören die beiden Landschaften vom Vierwaldstätter See zu den glücklichen Arbeiten des letzten Jahres. Es ist Bewegung darin, jenes Wogen und Klingen, das für alle guten Landschaften Corinths bezeichnend ist.



LOVIS CORINTH, HOCHSOMMER AM WALCHENSEE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Otto Dix zeigt in der Sezession ein Bildnis seiner Eltern: genau und hart gezeichnet, absichtsvoll sachlich, das sozial Mühsame einseitig stark betonend. In diesem Bild wirkt Dix wie ein Präraffaelit. Erzwingt er hier durch Gründlichkeit wenigstens die Achtung des Betrachters, so beweist die umfangreiche Ausstellung seiner Arbeiten im Kronprinzenpalais, daß die hohe Schätzung, die Dix zuteil wird, ein Irrtum ist. Zieht man von seiner Kunst das Programmatische ab, so bleibt eine engstirnige Form ohne Saft und Bedeutung übrig. Viele der Aquarelle sind einfach süßlich und kitschig; sie haben etwas englisch Weichliches. Das Selbstporträt und die Bildnisse einiger Damen, die mit Rücksicht behandelt worden sind, verraten es, wie wenig hinter der gesucht krassen Form sozialer Schonungslosigkeit eigentlich steckt. Ein Vergleich mit George Groß ist unmöglich; Groß ist im Verhältnis zu Dix ein großer Zeichner. Dix spielt eine Rolle, und er hat sie bald ausgespielt. Er ist gewiß vom eigenen Tun überzeugt; aber er blufft, ohne es zu wissen, er blufft sich selbst. Und ist schon bei einer Art von Allegorie angelangt, die sich in nichts von der leersten Allegorie konventioneller Akademiker unterscheidet.

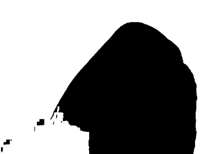
Die Frau im Café, die Lesser Ury in der Sezession ausstellte, ist eines seiner besten Frühbilder. In der Zeit, als Ury dieses Bild gemalt hat, trank er, trotz eines Menzel-Einflusses, aus seinem eigenen Glas. Um so tiefer wirkt der Absturz. Der Künstler zeigt im Kronprinzenpalais Ölbilder von einer Reise am Rhein und in der Neuen Kunsthandlung die dazu gehörigen Aquarelle. In allen diesen Arbeiten huldigt Ury einem höchst unwahren Impressionismus; er übertreibt sensationell die Kontraste, steigert die Farbigkeit effektlüstern zur Buntheit und vernachlässigt so sehr die Richtigkeit der Valeurs, daß man ihm nicht einen einzigen „Eindruck" glaubt. Stellenweis schimmert die alte Begabung, das alte Können leise durch; das Gute ertrinkt aber hoffnungslos in der Mache.

Wohltätig fallen in der Sezession ein paar Landschaften von Degner auf. Der Maler hat Königsberg verlassen und arbeitet wieder in Berlin. Er gehört zu denen, die noch unterschätzt werden. Freilich ist er selbst nicht unschuldig daran. Auch Max Neumann, ein anderer Ostpreuße, steht zu sehr im Hintergrund. In der Sezession waren einige seiner Landschaften zu sehen. Sie sollen jetzt nur eben erwähnt werden, da in einem der nächsten Hefte von Neumann ausführlicher gesprochen wird.

Rudolf Großmann stellte in der Sezession einige seiner älteren Bilder aus. Zugleich hatte die Kleine Galerie ihm eine nicht umfangreiche aber hübsche Ausstellung gewidmet. Unter den Zeichnungen wirkte ein Bildnis Corinths nachdrücklich durch eine gewisse Größe. Unter den kleinen Bildern vom Bodensee und aus Italien sprach am meisten eine italienische Landschaft mit einer blau gekleideten Frau im Vordergrund an. Großmanns Malerei ist ziemlich dünn und marklos, auch gelingt die Realisation oft nur halb; doch ist Delikatesse und Geschmack vorhanden. Großmann „murkst" auf der Leinwand etwas ungewiß mit dem Pinsel umher; am Ende schimmert das Ganze doch im Lichte einer zarten und nuancenreichen Wahrheit. Seiner Kunst wird die Göttin der Gelegenheit zur Schutzpatronin. Gewicht erhielt die Ausstellung durch ein Bildnis und eine Bildniszeichnung, die Corinth nach Großmann gemacht hat.

In der Sezession fiel es angenehm auf, daß Heckendorf vom Ungefähr, von der genialischen Pinselei läßt und sich mehr Mühe gibt. Der Erfolg ist, daß die norwegischen Landschaften einen entschiedenen Fortschritt bedeuten. Freilich sieht die norwegische Küste bei Heckendorf der Mittelmeerküste verzweifelt ähnlich.

Leo von König überzeugte am meisten mit einem spontan



gemalten Kinderbildnis. Mit den größeren Bildnissen hat sich der Künstler zu sehr in Positur gesetzt. Klossowskys „Faun und Nymphe" hat manches von Roussel; es gibt wenige, die gute französische Kunst so fein verstehen und so hingegeben lieben wie Klossowsky.

Eugen Spiros Bilder füllten ein ganzes Kabinett. Er ist ein Künstler, gegen dessen Kunst sich wenig, für dessen Malerei sich aber auch nicht eben viel sagen läßt. Eine zuverlässige Tüchtigkeit zeichnet ihn aus, die Malerei scheint ihm ein gutes und solides bürgerliches Geschäft zu sein. Darum bewährt er sich auch auf allen Gebieten gleich gut: als Bildnismaler, Landschafter, im Stilleben und als Schilderer des Lebens.

Die Kollektion der Schweizer Künstler, die in der Sezession gezeigt wurde, war ganz unzulänglich. So unbedeutend, wie Amiet wirkte, ist es nicht. Und es fehlten Maler, die nicht hätten fehlen dürfen. Der Versuch, der Ausstellung wieder internationalen Charakter zu geben, ist lobenswert; es darf aber nicht so obenhin gearbeitet werden.

In dem engen kleinen Keller bei Behrmann & Behrmann, einer durch Anspruchslosigkeit sympathischen Kunsthandlung am Matthäikirchplatz, waren eine größere Anzahl von Zeichnungen Menzels ausgestellt. Sind Menzelzeichnungen im Handel an sich schon selten, so wurde diese Ausstellung zu einem kleinen Ereignis, weil sehr schöne unbekannte Arbeiten aus der Frühzeit darunter waren. Einige Blätter aus den vierziger Jahren behaupten sich neben dem Besten, was der junge Menzel gezeichnet hat. Hierher gehören auch die Zeichnungen auf Holzstöcken für Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, die nicht geschnitten worden sind und in Leipzig aufbewahrt werden. Sechs von diesen Holzstöcken waren ausgestellt. Man genoß in den bescheidenen Räumen ein Stück Nationalgalerie.

In der Galerie Flechtheim wurden die Karyatiden gezeigt, die Ernesto de Fiori für Max Reinhardts „Komödie" modelliert hat, die dieser jedoch — wie uns scheint: nicht mit Unrecht — nicht verwendet hat, da ihre lebendige Eigenwirkung ihm störend für die Vorgänge auf der Bühne zu sein schien. Man kann nicht eben sagen, daß es überzeugende „Karyatiden" geworden sind, denn vom Tragen, von architektonischer Wirkung ist nicht die Rede. Doch sind es sehr begabte Bildwerke, lebendig und zugleich wie von der unsichtbaren Spirallinie des Stilgesetzes umgeben. De Fiori wird immer besser, immer sinnlicher, unmittelbarer und freier, ohne an plastischer Haltung zu verlieren. Neben seinen Plastiken waren Bilder von Karl Hofer zu sehen. Eindrucksvoll war eine Tischgesellschaft, war ein Waldinterieur mit Gestalten von Irren oder Verirrten — alle Gestalten Hofers sind wie im Leben verirrt —, waren einige einfach schwermütige Landschaften, zugleich modern und altdeutsch anmutend. Es



LESSER URY, IM KAFFEE

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION



ARTUR DEGNER, OSTPREUSSISCHE LANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

mag der nächsten Zeit vorbehalten bleiben, die Kunst Hofers wieder einmal zu würdigen.

Erwähnt sei in dieser Verbindung auch der geschmackvollste und qualitätreichste Verkaufsladen, den Berlin hat. Bei Richard L. F. Schultz in der Bellevuestraße fand der Betrachter wieder eine Fülle persönlich ausgewählter, musterhaft geformter und gearbeiteter Gebrauchsgegenstände. Es waren im besonderen schöne moderne Gläser aus Venedig ausgestellt, reizvoll in der Form und in dem durch seinen Gehalt an Blei matt-fettigen Glasmaterial; man sah kostbare Poterien von Dresler, der gleichzeitig in der islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums ausstellte und mit schönem Erfolg bemüht ist, den Glasuren der klassischen Töpferkunst Gleichwertiges an die Seite zu stellen; es wurden endlich keramische Arbeiten der Münchener Werkstätten gezeigt, die in einer ganz anderen, erfindungsfroheren Art auch vorbildlich genannt werden dürfen.

Erich Stephani zeigte bei Amsler & Ruthhardt Radierungen. Er gibt mit Geschick, Geschmack, selbst mit Geist einer Vorliebe für Rembrandt Ausdruck. Seine Blätter sind hübsche Paraphrasen, seine Melodien fließen aus vorhandenen Melodien hervor. Über Wurf und Vortrag läßt sich manches Gute sagen.

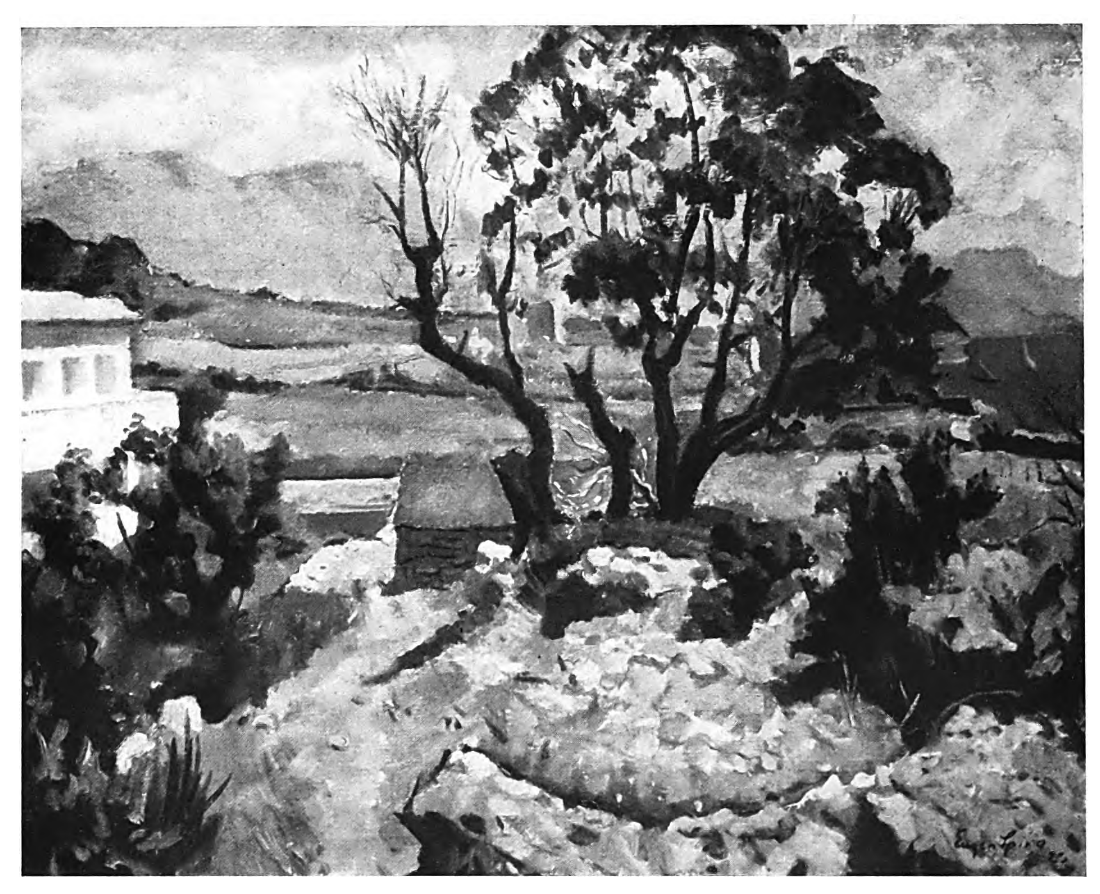
Der Oberlichtsaal bei Fritz Gurlitt war gefüllt mit Zeichnungen von Casper David Friedrich. In der kleinsten Notiz noch offenbart sich die schöne Persönlichkeit.

Unter den Arbeiten des Münchners Eberz sind die etwas altdeutsch anmutenden Zeichnungen und die Aquarelle das beste. Die offenbar im Atelier gemalten oder fertig gemalten Ölbilder haben etwas Verquältes, an die Stelle der Naturanschauung ist ein formelhaft arbeitender Wille getreten.

Zeichnungen von Herber sind ungleich, verraten jedoch ein nicht uninteressantes Talent.

Karl Scheffler.





EUGEN SPIRO, DALMATINISCHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION



AUSSTELLUNGSCHRONIK

Kunsthandlung Lengyll & Co., Berlin: Aquarelle und Graphik von Ernst Zimmermann.

Die Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co. zeigte in ihrem Ausstellunghaus in Berlin Porzellane der eigenen Fabrikation in allen praktischen Verwendungsmöglichkeiten.

Bilder von Günther Studemann waren in der Gemäldegalerie von Carl Nicolai, Berlin, ausgestellt.

In der Berliner Staatlichen Kunstbibliothek stellte der Mauritius Verlag vor Weihnacht illustrierte Kinderbücher des 17., 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Karl Hobrecker aus.

Die Galerie Flechtheim zeigte im Dezember: in Düsseldorf Bilder von Cézanne, Corinth, Derain, Matisse, Renoir, Levy usw.; in Köln Elfenbeinskulpturen vom Kongo; in Frankfurt a. M. Bilder von M. Utrillo.

Etwa fünfzig Aquarelle, darunter die neuesten Arbeiten, von Paul Signac waren in der Modernen Galerie Thannhauser, München, zu sehen.

Eine Slevogt-Ausstellung (Graphik) findet statt bei O. W. Gauß und Ed. Walz in München. Der Katalog ist erschienen.

Im November fand bei Gustav Gerstenberger in Chemnitz eine Steinhausen-Gedächtnisausstellung statt, etwa 30 Bilder, den größten Teil des graphischen Werkes und Handzeichnungen.

Im Januar haben sich die Kunsthütte und die Galerie Gerstenberger zu einer Thoma-Gedächtnisausstellung vereinigt.

Das Graphische Kabinett Heinrich Trittler in Frankfurt a. M. zeigte im Dezember eine Buchkunstausstellung des Bundes deutscher Gebrauchsgraphiker; im Januar sind graphische Blätter von Max Slevogt ausgestellt; im Februar werden Arbeiten des Dresdeners G. Gelbke zu sehen sein.

Die Moderne Galerie in Prag erwarb auf der Ausstellung von Arbeiten Max Oppenheimers vier Bilder, Zeichnungen und einige Graphiken.

Emil Richter, Dresden: Aquarelle und Graphiken Dresdener Künstler unter dem Titel „Im Böhmerwald". Im graphischen Kabinett derselben Kunsthandlung waren Blätter von Orlik, Oppler u. a. ausgestellt. Redner der Vortragsabende des Kunstsalons waren Paul Westheim, Fritz Stahl und Walter Mehring.



LEO VON KÖNIG, KINDERBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Lohmann-Haus in Elberfeld: Das Tier in der Graphik der Gegenwart (Dezember).

Bei Paul Rosenberg in Paris sah man im Dezember Bilder von Bonnard, Braque, Herbin, Derain, Marie Laurencin, Léger, Matisse, Picasso und Vuillard.

Die Wiener Sezession veranstaltete ihre achtzigste Ausstellung.

Unter Führung des Malers Wilhelm Thöny haben sich jüngere steierische Künstler in Graz zu einer Gruppe „Sezession" zusammengeschlossen.

Die Galerie Commeter, Hamburg, kündigt für Februar an: Kollektionen zweier Hamburger Künstler (Heinr. Stegemann und F. K. A. Breest) und einzelne Arbeiten älterer deutscher und französischer Maler.

Die Dresdener Galerie Ernst Arnold hat im Kölner Kunstverein etwa zweihundert Aquarelle deutscher Künstler ausgestellt. Vertreten sind u. a. Lehmbruck, Nauen, Rohlfs, Casper, Eberz, Groß, Klee, Kubin, Seewald, Barlach, Corinth, Liebermann, Slevogt, Degner, Großmann, Hofer, Kokoschka, Nolde, Pechstein, Pascin, Schmidt-Rottluff. — In Dresden veranstaltet dieselbe Galerie im Januar eine Kokoschka-Ausstellung.

Das Graphische Kabinett, München, zeigte im Dezember zwei graphische Zyklen von James Ensor.

Paul Graupe, Berlin, versteigert vom 12.—14. Januar wertvolle Kunstliteratur: Werke über ostasiatische Kunst, moderne Luxusdrucke, moderne Schwarzweißkunst u. a. Im „Blauen Haus", Berlin, sah man Keramiken der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule aus der Andreasstraße. Die Schüler der vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin veranstalteten in den Räumen der Hochschule eine Weihnachtsmesse.

CHRONIK

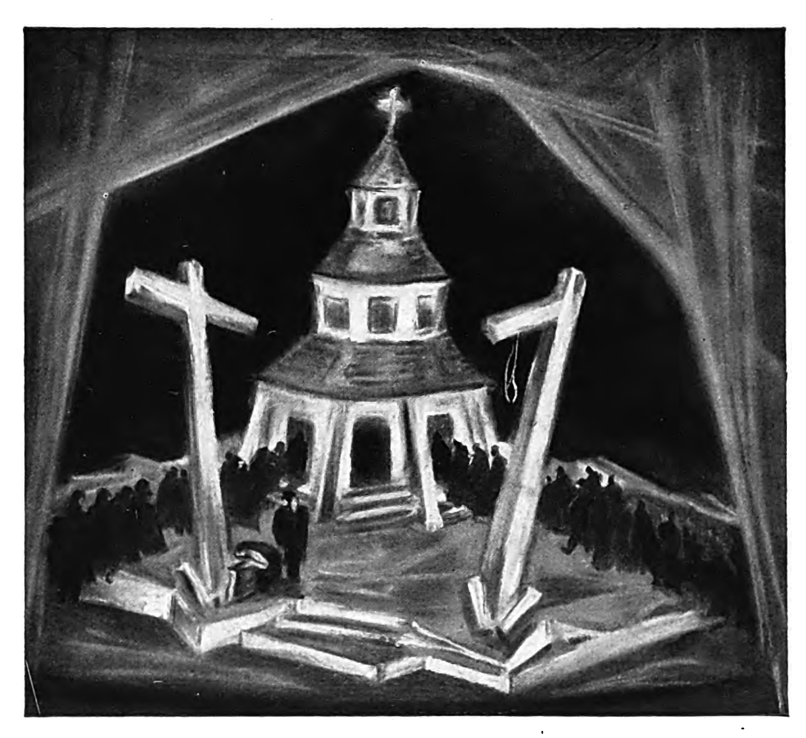
Anläßlich des Todes von Anatole France, der eine Zeitlang glaubte, zum Gelehrten bestimmt zu sein und damals Bibliothekar im Luxemburg-Palais in Paris war, machen die französischen Blätter auf seine archäologischen und kunstliterarischen Arbeiten und Pläne aufmerksam. Er war in seiner Jugend Mitarbeiter des heute noch erscheinenden „Dictionnaire des antiquités grecques et latines" von Daremberg und Saglio und plante eine Prud'hon-Monographie. Erst in jüngster Zeit hat dieser hervorragende Maler seinen Biographen gefunden. Die Sammlungen von A. France in seiner Villa Saïd, besonders seine Zeichnungen, werden sehr gerühmt.

Sir Arthur Evans, der Erforscher der sogenannten frühminoischen Kunst auf Kreta, dem ältesten Mittelpunkt griechischer Gesittung, veröffentlicht neuerdings wichtige Entdeckungen über den Zusammenhang zwischen Kreta und dem alten Ägypten. Der Verfasser des Hauptwerkes über altkretische Kunst hatte bisher vor allem die Blütezeit, die bald nach 2000 v. Chr. liegt, untersucht. Neue Funde beweisen, daß schon um 3500 v. Chr. reger Verkehr mit Ägypten geherrscht haben muß, der vermutlich über einen von Evans nachgewiesenen Hafen an der Südseite der Insel ging. Die Funde, die diesen Beziehungen zu danken sind, umfassen Skulpturen, Malereien und vor allem eine Reihe von Vasen aus Häusern der jüngeren Steinzeit, die zu den ältesten ägyptischen Gefäßen gehören.

Die elsässische Sammlung Spetz in Mühlhausen ist en bloc verkauft worden, wie es heißt, nach Amerika. Das Elsaß verliert damit eine seiner bekanntesten Privatsammlungen, aus der manches altdeutsche Schnitzwerk in die großen Publikationen über die Kunst des Elsaß von Hausmann und Schricker aufgenommen worden war. Der Louvre hat sich in letzter Stunde durch Beschlagnahme die große spätgotische Madonna von Isenheim gesichert.

Rembrandts Landschaft mit der Brücke, ein bekanntes Bild der ehemaligen Oldenburger Galerie, die mehrere hervorragende Werke des Künstlers besaß, ist von der Berliner Gemäldegalerie im Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden. Auch ein bisher völlig unbekanntes kleines Bild des Konrad Witz, ein heiliger Christoph, den sein Entdecker, Dr. N. Wendland, in einem soeben erschienenen Buche über Witz (Verlag B. Schwabe in Basel) veröffentlicht, gelangte vor einiger Zeit in den Besitz der Sammlung. Hierüber wird im nächsten Heft Genaueres mitgeteilt.





EMIL PIRCHAN, BÜHNENENTWURF ZUR „KRONBRAUT" VON STRINDBERG

BERLINER INSZENIERUNGEN 1924

Schauspiel im November

Eine Bühnenkritik, die sich mehr der Inszenierung als künstlerischem Sonderwert und weniger der literarischen Beurteilung der dargestellten Werke zuwendet, hat von vornherein einen schweren Einwand zu bestehen. Es sind nämlich schon Stimmen laut geworden, die da sagen, es falle heute dem Regisseur eine ungebührliche Bedeutung zu, die darin die Züchtung eines neuen Artistentums erblicken und sich an Stelle theatralischen Raffinements mehr sachliche Hingabe an das Wort wünschen. Weniger Geschmack, mehr Kunst würden sie es vielleicht formulieren. Aus der Furcht um den unantastbaren und zeitlosen Gehalt einer Dichtung ist solch ein Einwand auch berechtigt, übersehen aber scheint die zeitlich notwendige Bedingtheit in der Darbietung des Gehalts. Solange das Schauspiel freilich kultische Handlung verkörpert, solange das Theater dem Blutkreislauf eines „Stils" angeschlossen ist, würde die Nennung eines Regisseurs, ja sogar die des Darstellers im Grunde ganz unnötig sein (und wir kennen ja neuerdings solche archaisierende Versuche einer jungen Generation), da sie ja nur die Werkzeuge sind, an denen sich die Typik der Szene vollzieht. Aber das barocke Jesuitenschauspiel zu Wien und München wird doch wohl als das Ende einer solch religiös begründeten Spiel-Typik angesehen werden können, und mit diesem Augenblick tritt die ästhetische Funktion des Theaters in den Vordergrund. Die Bühne als ausschließlicher Bezirk des Ästhetischen ist eine Erscheinung dieses und des letzten Jahrhunderts und die Differenzierung der ästhetischen Form ihre notwendige Folge. Sie bringt als sichtbaren Ausdruck dieser Akzentverschiebung die wachsende Bedeutung des Regisseurs mit sich, dem die Einbeziehung des „Apparates", ja geradezu die Deutung des dramatischen Werkes aus dem Szenarium, anvertraut ist. Dabei bleibt freilich die alte Diplomatenweisheit auch für die Bühne bestehen, daß die Staatskunst, deren Fäden am Unsichtbarsten gesponnen sind, die glücklichsten Resultate verspricht. Aber „die Ära des Regisseurs" zu bekämpfen, heißt der Zeit in die Speichen greifen. Eine Wandlung könnte hier nur durch ein gewandeltes Gesicht der Zeit im ganzen vorgestellt werden, das heißt durch eine von andern Idealen erfüllte neue Generation, nicht aber durch Abstellen des Getriebes an einer Stelle, die doch nur vom Gesamtmechanismus her verstanden werden kann.

Bühnenkunst besprechen im Rahmen einer Kunst-Zeitschrift heißt natürlich nicht namentliche Schauspielerkritik üben, was allein die Aufgabe der orientierenden Tagespresse sein kann, sondern den ästhetischen Gesamtwert einer Aufführung, der sich aus Spiel, Bühnenbild, Bewegung der Gruppen im Raum, Kostüm, akustischen Qualitäten und Beleuchtung zusammensetzt, kritisch zu überprüfen. Nur insofern wird also die Persönlichkeit des Schauspielers genannt werden, als sie in sich den Sinn einer Inszenierung als Einheit verkörpert oder ihr zuwiderhandelt. Ensemblespiel oder Spiel der einzelnen Persönlichkeiten ist vielleicht der ästhetische Generalnenner, nach dem bei jeder Inszenierung gefragt werden muß. Die Fragestellung ist klar und im Wesen der Dramaturgie begründet, die Antwort nicht immer ein-

deutig, die günstigste Lösung vielleicht im „sowohl — als auch" gegeben.

Sie war zweifellos erreicht in der Reinhardtschen Inszenierung von Shaws „Die heilige Johanna" zu der Professor Strnad-Wien Kostüme und Bühnenbilder zeichnete.* Der ideellen Einheit, der Prägnanz der Shawschen Sprache wurde eine völlig einheitliche Spielstärke von Reinhardt mit seinem Ensemble gegenübergestellt, aus der die heitere, gottentflammte Johanna in eine Sphäre zeitloseren Daseins hinüberragt. Elisabeth Bergner gab ihr im Gegensatz zu der Londoner Darstellerin, die doch manches unshawische präraphaelitische Sentiment gehabt haben muß, die Züge völlig natürlichen, sehr deutschen Eigenwuchses. In der Gestaltung des Bühnenbildes war eine historisch-getreue, materialechte Szene erstrebt. Groß wallende, farbige, gemusterte Tücher schließen den Raum ohne ihn hart zu umgrenzen. Dadurch wird dem Wort ein weicherer Ton, der Handlung ein intimerer Charakter verliehen als dies bei gemalten Versatzstücken gewöhnlich der Fall ist. Das eigentlich künstlerische Mittel Strnads ist die glückliche Aufteilung der Bühne in Raumkompartimente, wobei der Schrägstellung von raumschaffenden Körpern eine besondere Bedeutung zufällt. Darum bedeutet die Szene in der Kathedrale von Reims (mit der schmalen Vorderbühne vor der Säule und dem im schrägen Winkel nach hinten verlaufenden Altar zur Linken) ein raum-dramatisches Meisterwerk und technisch eine glänzende Lösung durch die Möglichkeit einer Wiederverwendung des Altars in neuem Aspekt im Schlußbild. Welche psychologische Bedeutung gerade dem Raumeindruck der Szene zukommt, davon soll noch bei der Besprechung der Jeßnerschen Wallenstein-Inszenierung die Rede sein, die gerade in dieser Hinsicht viel zu wünschen übrig ließ. Tiefenlinien, deren Verlauf nur teilweise dem Auge sichtbar, geben unserer Phantasie genügend Antrieb und eine lockere Symmetrie die nötigen konstruktiven Hilfsmittel um willig mit dem zartesten aller Stoffe Raum zu bauen und eine Bühne zu schaffen, deren Ausmessungen mit dem Maßstab nicht beizukommen ist.

Auch in der Wahl der Farben ging man von den reinen Kontrasten (schwarz-weiß, blau-rot) zu den Nuancen, den aufgehellten Halbtönen über, die unserm modernen Farbsinn eigentlich wenig liegen, aber als Süß-Violett und Changeant-Braun etwa den Niederländern des fünfzehnten Jahrhunderts völlig geläufig sind. Gefallen hat es mir trotz dieser historischen Treue nicht. Denn wo ließ man denn dann bei solcher Konsequenz die Seide, die dem Changeant das echte Schillern verleiht, den Damast, der dem „Rautendelein-Grün" den Charakter des Bleichsüchtigen abnimmt? Doch fiel das nicht allzusehr ins Gewicht, umsomehr, da es sich ja schließlich um keine Kostüm-Schau handelte.

* Anmerkung der Redaktion. Es bestand die Absicht, einige der Strnadschen Entwürfe abzubilden. Der Künstler erklärt aber mit folgenden Worten die Unmöglichkeit, seine vorbereitenden Arbeiten abzubilden: „Die Art und Weise meiner Arbeit am Theater ist, da ich Architekt bin, eine etwas andere als die gewöhnliche. Meine Entwürfe sind im wesentlichen Grundrisse (die Auflösung der Bewegung des dramatischen Spiels) und dann im weiteren Verlauf Detailpläne für die Bühnenarbeiter. Diese beiden Teile der Arbeit lassen sich schwer einem größeren Publikum vorlegen. Ich habe wohl für die Johanna auch flüchtige Federskizzen gemacht, die aber Reinhardt in seinem Regiebuch eingeheftet hat und mir daher nicht mehr zur Verfügung stehen."

Im ganzen blieb der Wille zu einem historisch getreuen Stil deutlich sichtbar, der aber denn doch etwas ganz anderes ist als die Hoftheater-Historik des vorigen Jahrhundertendes. Nicht durch Häufung von Kleinformen wird das Bild geschaffen, sondern eine Haupt-Form durchwaltet den Raum, dem stilgetreue Kleinformen im Sinne wahrer Architektur eingegliedert sind. Bühne bedeutet also nicht „Ausstattung" sondern „Architektur". Die Stil-Bühne bleibt eine dritte Lösung. Schafft sie einen stilvollen Rahmen für das Werk, drängt sich Hoftheater-Historik vor das Werk, so spielt Reinhardt-Strnads Formung im Stücke mit.

Die Szene „Ufer an der Loire" mit dem Holzwollmooshügel und dem stickstoffarbenen Abendhimmel war selbst für Lämmer nicht verführerisch. Das Beleuchten der Bühne durch prismatisch gebrochene Strahlen in der Kirchenszene (das sind nämlich Sonnenstrahlen durch bunte Glasfenster) und das violette Licht in der Vision des Dauphin wirkten mehr als unzart. So lautet die ethische Quintessenz des hochgesinnten Werkes: „Wir müssen das Spannungsverhältnis dulden und es in vornehmer Weise aufrechterhalten, ohne uns versuchen zu lassen, es zu lösen, indem wir den Lebensfaden verbrennen." (Vorrede zur Buchausgabe S. 54.) Visionen solchen Sinnes bedürfen keinerlei bengalischer Beleuchtungen. Daß die Aufführung im Ganzen so bar aller leeren Effekte und Gewaltsamkeiten war, das hat sie dem Dichter auf ihrer Ebene kongenial gemacht.

Wallenstein. Staatstheater. Inszenierung Jeßner. Bilder: César Klein. Eine Jeßnersche Regie gemahnt im Guten und im Schlimmen an das Werk Ferdinand Hodlers. Gestalt und Wort werden zu kühnem Ornament umgeschmolzen; daß nur das feine Bindemittel des „natürlichen Geistes" nicht dabei ausscheide. Mit dem „Wallenstein" hat er den Anschluß an die neuesten Bühnen-Tendenzen des gemäßigten Naturalismus gesucht. Im „Don Carlos" sah es noch sehr anders aus, der nächste Schiller, auf den wir uns vertrösten, mag die reine Zeugung bringen. Diese Aufführung war für die Feinde kühner Experimente, was wir gerade an Jeßner lieben, eine Erholung, in Wirklichkeit ein unbefriedigender Kompromiß. Da Werner Krauß seinen Wallenstein nicht auf ein heroisches Pathos sondern auf eine stahlkühle Repräsentation anlegte so wäre um ihn herum allerhand zu formen gewesen, was nicht geschah und nur das Kellergewölbe im Schloß zu Eger und die Szene „Max Piccolomini wird von seinen Soldaten zurückgeholt" blieben erlesen und die Sinne nährend. Hier zeigte sich wo Jeßners unvergleichliche Begabung zu Hause ist: in der prachtvollen rhythmischen Bewegungsregie der Massen. Da fühlte man sich vom Atem der Tragödie umwittert. Und unglücklicherweise steht eben gerade solchen Werten das Szenarium César Kleins im Wege. Wenn man von den Schrecken der Pappendeckelburg zu Eger absehen will, so müßte denn doch Jeßners Stil der absoluten Symmetrie und reinen Frontalität eine etwas monumentalere Hand oder eine leichtere Phantasie zu Hilfe kommen. Und gerade hier bei der Aufgabe der Szenengestaltung ist im Zusammenhang mit Strnads so glücklicher Lösung ein Grundsätzliches zu erwähnen: daß es nicht auf ein Bühnen-Gemälde sondern auf einen Bühnen-Raum ankommt. Es ist ja der Raum der Bühne nicht nur der zufällig gegebene Inhalt an Quadratmetern,





auf dem sich die Schauspieler bewegen, sondern er stellt das mögliche Korrelat zu dem dar, was im Text des Werkes „zwischen den Zeilen steht", das was in modischer Terminologie als „Schwingung" bezeichnet zu werden pflegt und dem Gundolf in der Analyse der Goetheschen Jugendgedichte den prägnanteren Namen „Sprach-Raum" gegeben hat. Das Szenarium ist die sichtbar gewordene Atmosphäre einer Dichtung, zu der neben der Wort-Kunst des Schauspielers der räumliche Aufbau eines Bildes das Wichtigste beisteuert. So aber befand man sich vor gemalten Leinewänden. „Und alles was die Illusion nicht befördert, stört die Illusion." (Lessing.)

Daß die Tragödie sichtbar ward, blieb also allein den Schauspielern — und Schiller überlassen.

„Die Kronbraut" von Strindberg. Staatl. Schillertheater. Regie: Karl Heinz Martin. Bühnenbilder: Pirchan. In diesem Werk ist das Wort nur die letzte poetische Formel, das Resultat des vorher erlebten Gefühls. Der lügnerischen und hartstirnigen Kersti glaubt man unmittelbar das Bauerngewächs, die übrigen Gestalten überzeugen durch die Konsequenz ihrer Handlungen oder durch die Endgültigkeit ihres sprachlichen Ausdrucks nicht aber durch psychologische Realität. Sie alle sind lyrische Umschreibungen einer möglichen Menschenform und darum weist der Charakter dieses Stückes durch Inhalt und Sprache auf die Sprach-Oper. In diesem Sinn besteht eine enge Stilverwandtschaft (gewiß keine Geistesverwandtschaft) mit den Dramen Paul Claudels, deren Aufführung zum Teil schon einige Jahre zurückliegt. Springt aber bei Claudel das Wort als reife Frucht aus der Schale des Möglichen, so liegt bei den Nordländern (im Gegensatz zu den Russen, mit denen sie in der psychologischen Analyse manches verbindet) zwischen den Worten das Ungesagte, das Halb-Geahnte. Dann, in den qualvollen und in den zarten Pausen des Herzens hört man die Sprache der anderen Mitspieler: das Sausen des Waldes, das Knarren des Mühlrades, die Glasharmonika des Wassermanns. Leutnant Glahn könnte die Geschichte von der Kronbraut Kersti seinem Hunde Äsop erzählen oder die Kavaliere des Gösta Berling beim Umtrunk. Ein Märchen, bei dem die Leiderfahrung des Menschen den Traum zur Erde zurückzieht. Menschlich und jenseitig zugleich sein heißt die Forderung an Darsteller und Regisseur. Wie das zu machen sei, zeigte der wunderherrliche Lähnsmann Georges, die Regie Martins im zweiten und dritten Akt und das Bühnenbild Pirchans. Das Schlurren des spinnwebumflochtenen Mühlrads, das Knacken des Webstuhls, das Schlagen der eisernen Tür, die gedämpfte Musik der Hochzeitsmusikanten, das Schleifen der tanzenden Füße, der peinvoll gedehnte Gang des Hochzeitszuges — das tönte als „szenische Musik". Als Mittel, den schwankenden Grund dieser Nebel-Erde zu versinnlichen, hatte man im ersten Akt (vor dem Haus) das Hin- und Herdrehen der Rollbühne auf offener Szene gewählt. Einen ähnlichen Versuch konnte man kurz vorher bei Reinhardt in Brechts „Dickicht" feststellen. Dort aber handelte es sich um eine damit bezweckte Desillusion, hier gerade um das Gegenteil. Ob mit einem und demselben Mittel konträre Stimmungen hervorgerufen werden können, bleibt fraglich. Mir schien es allzu körperlich, ebenso wie der „gepflegte" Gesang des Wassermanns, allzu sichtbar, allzu hörbar, vom Naturraunen in die Oper hinüberwechselte.

*

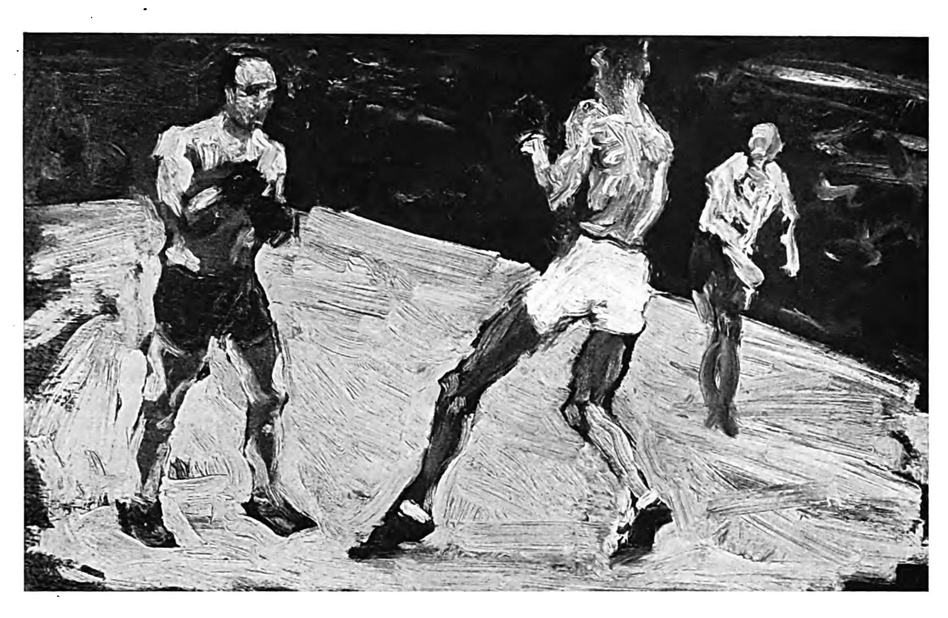
„Schluck und Jau" in der Volksbühne recht hübsch auf die wackligen Beine gestellt und Othello im „Deutschen Theater" (den großen Kortner ausgenommen) hatten nicht genug Physiognomie um eingehend besprochen zu werden.

Der große Gewinn dieses Theaterwinters bleibt doch bis jetzt die „Heilige Johanna", die uns Shaw, Reinhardt und die Bergner schenkten. Sie haben uns „Geist" beschworen, Ereignis von Seltenheit. Alfred Neumeyer.



MAX SLEVOGT, BOXKAMPF

RHEINISCHER PRIVATBESITZ



MAX SLEVOGT, BOXKAMPF
RHEINISCHER PRIVATBESITZ



UKTIONSNACHRICHTEN

Gemälde-Auktion bei Frederik Muller & Co., Amsterdam. 25. November. Sammlung Bloudoff (St. Petersburg) und ein Pariser Nachlaß.

Von dieser Versteigerung, die wohl sehr gute Bilder, aber keine Werke von hervorragender Bedeutung enthielt, gewinnt man den Eindruck, daß sich der holländische Markt von der lange auf ihm lastenden Depression erholt und daß die Preise für Bilder der niederländischen Schulen sich den Vorkriegspreisen wieder nähern.

Wir notieren aus der Sammlung Bloudoff: Jan Fijt, Tierstück: 1700 Gulden. — Jan van Goijen, Flußlandschaft: 4300 Gulden. — Marten van Heemskerk, Zwei Stifterbildnisse, aus einem Flügelaltar: 4300 Gulden. — Michiel de Hondecoeter, Geflügel-Stilleben: 3750 Gulden. — Adriaen van Ostade, Der Alchimist: 1250 Gulden. — Philips Wouwermann, Reiterstück: 1450 Gulden.

Aus dem Nachlaß eines Pariser Sammlers: Abraham van Beijeren, Seesturm: 5400 Gulden. — Pieter Brueghel d. J., Kirmes: 2400 Gulden. — Chardin (?), Zwei Stilleben: 2000 Gulden. — J. G. Cuyp, Herrenbildnis: 1900 Gulden. — Van Dyck, Bildnis eines Offiziers: 4800 Gulden. — Dirk Hals, Vier Kavaliere: 1750 Gulden. — Claesz Heda, Stilleben: 2750 Gulden. — Lucas van Leyden zugeschrieben, Der verlorene Sohn: 1150 Gulden. — Meister der weiblichen Halbfiguren, Madonna mit Kind: 6100 Gulden. — Meister des Marientodes (Jan Joos van Cleve?), Männerbildnis: 1500 Gulden. — Ochtervelt, Frau mit Dienstmädchen: 2825 Gulden. — Barent von Orley, Madonna mit Kind: 3900 Gulden. — Pieter Quast, Wachtstube: 1400 Gulden. — Rubens, Studienkopf eines Mannes: 1400 Gulden. — Jacob Ruisdael, Mühlen: 5000 Gulden. — Roloef de Vries, Strand: 3000 Gulden. — Jan van Goijen: Landungsplatz: 3000 Gulden. — Francisco de Goya, Bildnis der Königin Marie Louise: 6900 Gulden. — Pieter de Grebber, Männerbildnis: 3950 Gulden. — Caspar Netscher, Familienfest: 4300 Gulden. — Adriaen van Ostade, Tanzende Bauern: 6000 Gulden. — Jacob Ruisdael, Die Schleuse: 7000 Gulden. — Juriaen van Streek, Stilleben: 2000 Gulden. — Willem van de Velde, Seestück: 5000 Gulden. — Verspronck, Herrenbildnis: 3200 Gulden. — Simon de Vlieger, Flußlandschaft: 3400 Gulden. E. W.

*

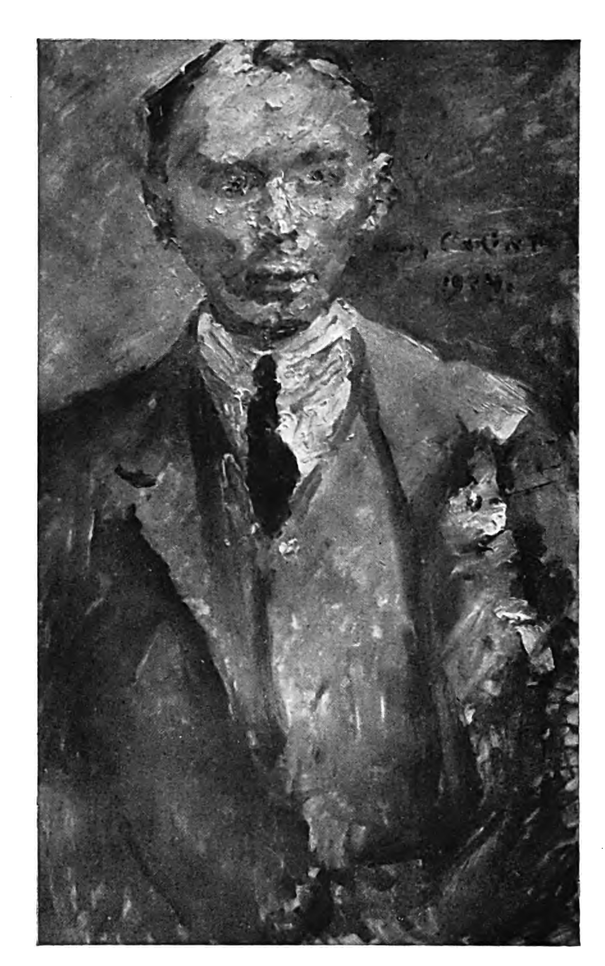
Versteigerung moderner Graphik, Hamburg, Galerie Commeter. 27.—29. November 1924.

Der Mittelpunkt dieser Sammlung eines hamburgischen Kunstfreundes bildete eine nahezu vollständige Oeuvre von Liebermanns Graphik in guten Drucken. Bei lebhafter Beteiligung auch von auswärtigen Interessenten wurden Preise erzielt, die ungefähr den Vorkriegspreisen entsprachen, manchmal noch höher waren. Wir geben im folgenden die wichtigsten Preise, zu denen bei der Erwerbung noch ein Aufgeld von 15 Prozent kam. Von den Liebermann-Preisen erwähnen wir nur diejenigen, die hundert Mark überschreiten. Die nicht erwähnten bewegten sich zwischen 30 und 100 Mark, wobei Radierungen meistens etwas höher bewertet wurden als Lithographien.

Lovis Corinth, Alexander und Diogenes. Schwarz 5, VI: 120 Mark; Geschlachtete Schweine. Sch. 99: 60 Mark; Landschaft. Sch. 235: 95 Mark; Mutter und Kind. Sch. 41, III: 65 Mark; Weiblicher Akt auf einem Tisch. Sch. 115, II, Probedruck: 75 Mark. — James Ensor, Blühende Obstbäume: 15 Mark. — Fantin Latour, Les Troyens à Carthage: 26 Mark.



— Paul Gauguin, Les Cigales et les Fourmis. Japan: 85 Mark; Les drames de la Mer: 75 Mark. — August Gaul, Hundestudie. Litho: 37 Mark; Schweinestudie. Litho: 72 Mark; Geflügelstudie. Litho: 33 Mark; Kämpfende Adler. Litho: 37 Mark; Schweine. Radierung: 55 Mark; Adler. Radierung: 85 Mark. — Otto Greiner, Bildnis Siegfried Wagner: 95 Mark. — André Guillaumin, Schlafendes Kind: 125 Mark; Essendes Kind: 165 Mark. — Leopold Graf Kalckreuth, Bauernhof: 90 Mark; Eduard Zeller: 65 Mark: Alte mit Krücke: 41 Mark; Selbstbildnis als Radierer: 50 Mark; Alter Bettler: 85 Mark; Ährenleserinnen: 150 Mark; Krankenstube: 70 Mark. — Käthe Kollwitz, Gesenkter Frauenkopf. Sievers 77, III: 135 Mark. — Max Liebermann (Preise, nur soweit sie höher sind als 100 Mark), Der Weber. Sch. 2, I: 335 Mark; Grasende Ziegen. Sch. 4, II, Probedruck: 280 Mark; Dasselbe Blatt, im selben Zustand: 105 Mark; Heimkehrende Schafherde. Sch. 7, IVa: 100 Mark; Altmännerhaus. Sch. 10 IIb: 350 Mark; Ferkelchen. Sch. 11, IIb: 100 Mark; Straße in Zandvoort. Sch. 12, VIIIb: 120 Mark; Kind im Wiegenkorb. Sch. 13a: 135 Mark; Spielende Kinder. Sch. 14, IIa: 160 Mark; Mutter und Kind. Sch. 17, IIb: 110 Mark; Auf dem Kartoffelfeld. Sch. 18, VIIb: 125 Mark; In den Dünen bei Katwijk. Sch. 19, Vb: 105 Mark; Ziegenhirtin. Sch. 20, Vc: 105 Mark; Auf der Weide. Sch. 21, VIa: 125 Mark; Frau mit Kuh, Sch. 22b: 110 Mark; Schafherde unter Bäumen, Sch. 23, IIb: 205 Mark; Die Bleiche. Sch. 25, IVc: 125 Mark; Porträt eines alten Juden. Sch. 26, II: 500 Mark; Landschaft mit Zaun. Sch. 29, IIb: 115 Mark; Landschaft. Sch. 30, II: 120 Mark; Netzflickerinnen. Sch. 33, IIIa: 290 Mark; Netzflickerinnen. Sch. 33, IIIa: 200 Mark; Kellergarten in Rosenheim. Sch. 35, IV: 125 Mark; Schafherde an der Tränke. Sch. 36, II: 200 Mark; Heerengracht in Amsterdam. Sch. 38, VI: 205 Mark; Weg durch die Dünen. Sch. 40, V: 110 Mark; Badende Knaben. Sch. 43, IIa: 310 Mark; Badende Knaben. Sch. 44, IIa: 275 Mark; Badende Knaben. Sch. 44, IIIa: 130 Mark; Die Bleiche. Sch. 46b: 130 Mark (Japan); Die Bleiche. Sch. 46b: 105 Mark (gelbliches Papier); Strandhäuser. Sch. 47, IVa: 175 Mark; Badende Knaben. Sch. 52, II: 185 Mark; Badende Knaben. Sch. 52, IVb: 145 Mark; Badende Knaben. Sch. 56b: 110 Mark; Kanal in Amsterdam. Sch. 63, III: 100 Mark; Noordwijk, Abend. Sch. 64, I: 210 Mark; II. Zustand: 180 Mark; Tennis am Meeresstrande. Sch. 69, II: 200 Mark; Tennis am Meeresstrande. Sch. 69, III: 265 Mark; Aus dem Judenviertel in Amsterdam. Sch. 71a: 210 Mark; Selbstporträt. Sch. 115, Vb: 105 Mark; Selbstbildnis. Sch. 116, III: 120 Mark; Restaurant am Wasser. Sch. 119, Vb: 145 Mark; Polo. Sch. 125, IVb: 175 Mark; Wettrennen. Sch. 169, IIIc: 180 Mark; Porträt Wilhelm Bode. Sch. 170, V: 195 Mark; Porträt Dr. Wolffson. Sch. 171a, I: 155 Mark; Selbstbildnis des Siebzigjährigen. Sch. 222, IXc: 210 Mark; Bildnis Gerstenberg. Sch. 326, Vc: 120 Mark; Rückkehr des jungen Tobias. Sch. 327, IIIb: 100 Mark; Kind und Wärterin auf der Gartenbank. Sch. 328, IIIa: 105 Mark; Selbstbildnis, zeichnend. Sch. 330, IVc: 100 Mark; Gartenallee mit Haus. Sch. 346, II: 140 Mark; Bildnis Peter Behrens. Litho: 110 Mark. — Edouard Manet, Gitanos. IV. Zustand: 55 Mark; Philosoph: 65 Mark; Jeanne. II. Zustand: 100 Mark. — Hans Meid, Die Ehebrecherin: 65 Mark; Ausziehende Kavallerie: 100 Mark; Kuppelei: 60 Mark. —



LOVIS CORINTH, BILDNIS R. GROSSMANNS

AUSGESTELLT IN DER KLEINEN GALERIE, BERLIN

Jean François Millet, Die Näherin. III. Zustand: 155 Mark. — Edvard Munch, Potsdamerplatz. Sch. 156, II: 155 Mark; Die Bleiche. Sch. 215: 150 Mark; Studienkopf. Sch. 219b: 105 Mark; Bildnis Schiefler. Sch. 238a: 280 Mark; Ruhende Frau, Querformat, Litho: 255 Mark; Löwenbändiger Nielsen, Litho: 230 Mark; Bildnis Frau S. Kr., Litho: 325 Mark; Frau Wedel, Litho: 275 Mark; Junges Straßenmädchen, Litho: 230 Mark; Porträt Zelius, Litho: 350 Mark; Mädchenkopf, Radierung: 195 Mark; Bordellmädchen, Radierung: 165 Mark; Junges Mädchen auf der Brücke, Farbenholzschnitt: 355 Mark; Tannenwald im Schnee, Holzschnitt: 230 Mark; Frauenkopf mit grünen Augen, Litho: 280 Mark; Knabenkopf, Radierung: 165 Mark; Fußbad, Litho: 380 Mark; Mädchen mit Hand am Mund, Litho. 240 Mark. — Henri de Toulouse-Lautrec, Eva Lavallière. Delteil 160: 120 Mark; Ducarreaux Ambassadeurs. D. 36: 60 Mark.; Mary Hamilton. D. 31: 50 Mark; Tristan Bernard. Radierung. D. 9: 33 Mk; Paula Brébion. D. 30: 50 Mark; Au moulin rouge (Goulue und Schwester). Signiert, D. 11: 550 Mark; Promenade en Yacht. D. 336, I: 225 Mark. — Anders Zorn, Sappho. Apslund 278: 470 Mark; Anders Zorn im Pelz. A. 270: 615 Mark; Gulli II. A. 280: 340 Mark; Zorn und sein Modell. A. 149: 285 Mark; Eka. A. 255: 215 Mark; Al. A. 277: 305 Mark; Kajutta. A. 279: 410 Mark;



A. DÜRER, DER VERLORENE SOHN
3100 Mark



BLATT AUS DER „BIBLIA PAUPERUM“
Das ganze Buch: 21000 Mark



MARTIN SCHONGAUER,
DER HL. MARTIN. 2800 Mark

Die äußersten Schären. A. 256: 700 Mark; Schwan. A. 269: 800 Mark; Tanz in Gopsmor. A. 197: 320 Mark; Trasig Särk. A. 193: 355 Mark; Billardspielerin. A. 137: 440 Mark; Ein Brief. A. 264: 460 Mark; Oberst Lamont I. A. 158: 365 Mark; Vicke. A. 281: 400 Mark.

Versteigerung der Handzeichnungssammlung des verstorbenen Geheimrats Albert Köster, Leipzig. Durch C. G. Boerner, 13. November 1924. Graphik-Doubletten der Albertina und des British Museums, ebenda, 14. und 15. November.

Man kann immer wieder die Beobachtung machen, wenn eine Sammlung von Handzeichnungen mit einer Sammlung von gedruckter Graphik zusammenstößt oder konkurriert, daß dann die Preise für Zeichnungen verhältnismäßig ja auch absolut niedriger sind als die für gedruckte Blätter. Das Unikum, die Zeichnung von der Hand des Künstlers, also etwas durchaus Einmaliges, ist oft billiger als eine Radierung desselben Künstlers, die in fünfzig Exemplaren abgezogen ist und bei deren Zustandekommen doch Maschine und Technik auch mitwirkten. Eine Rembrandt-Zeichnung ist wohl nie so teuer wie ein guter Druck der Drei Bäume im ersten Zustand, und Zeichnungen von Anders Zorn sind überhaupt schwer zu verkaufen. Dies liegt nicht nur daran, daß bei einem guten Abzug einer Radierung die künstlerische Bedeutung oft größer ist als die bei einer studienhaften oder gar bildmäßig ausgeführten Zeichnung; nicht nur daran, daß Kunstsammler keine Autographensammler sind. Sondern es liegt auch wohl daran, daß für gedruckte Kunst, weil sie oft vorkommt und vorkam und daher schon ein Jahrhundert lang und länger die beste Wertprobe, die der Zeit, bestanden hat, sich ein Markt entwickelt hat. Wer auf einen Abzug von Rembrandts „Kreuzabnahme bei Fackelschein“ bietet (beatus ille), einen Zustand vor der Stichelüberarbeitung in der oberen Ecke rechts, der weiß, was er hat, wenn er es bekommt. Wogegen der Interessent für eine Rembrandt-Zeichnung, die bei Hofstede vorkommt oder auch nicht vorkommt, nie wissen kann, ob das Blatt nicht — im letzten Augenblick zurückgezogen wird.

Bei der Köster-Auktion machte sich das lebhafteste Interesse für Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts bemerkbar, dann auch für die feineren unter den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts. Daß eine bildmäßig ausgeführte Zeichnung von Carus, dem Freunde des Caspar David Friedrich, „Felsengruppe am Meeresstrand bei nächtlicher Beleuchtung“ mit 300 Mark bezahlt wird, in einem Augenblicke, wo ein schönes Landschaftsblatt von Aelbert Cuyp 340 Mark kostet, kennzeichnet die Situation: Die deutschen Romantiker rangieren in der allgemeinen Schätzung mit den niederländischen Realisten. Gewisse deutsche Spezialitäten sind und waren immer teuer. Die Liebe zu Chodowiecki scheint von Dauer. Sein Miniaturbildnis einer jungen Dame brachte 1850 Mark. Auf der Auktion der Sammlung Stechow, 1919, hatte es, in Goldmark gerechnet, fast die gleiche Summe gebracht. Daneben erscheint Hans Brosamers „Barbara“ mit 1200 Mark wohlfeil und ebenso die prachtvolle Zeichnung eines anonymen Niederländers um 1500, die „Madonna mit Katharina und Barbara“, Silberstift auf blaugrundiertem Papier, etwas italienisch anmutend, unter Lionardos Einfluß, ebenfalls. Sie brachte 1850 Mark, also genau so viel wie jene Miniatur Chodowieckis. — Italienische Arbeiten waren etwas zurückgeblieben im Preise, natürlich abgesehen von berühmten, der modernen Kunst von gestern nahestehenden Meistern wie Guardi, dessen Canale Grande mit Sta. Maria della Salute erst bei 3400 Mark zugeschlagen wurde. Schöne, wenn auch anonyme Meister waren für verhältnismäßig wenig Geld zu haben. Eine im Katalog florentinisch genannte Zeichnung, die aber vielleicht doch in die Nähe Francesco Francias gehört, ein Studienblatt mit einer Mönchsfigur und zwei schön gezeichneten Händen, Feder auf braungrundiertem Papier, weiß gehöht, 21,5:17 cm groß, kostete nur 530 Mark. Taxiert war es mit 1000 Mark.

Italienische Kupferstiche der gleichen Zeit waren — wie



REMBRANDT,
DARSTELLUNG IM TEMPEL. 11000 Mark

denn die Kupferstichauktion der folgenden Tage überhaupt sehr gute Preise, richtige Vorkriegspreise ergab — begehrter. Für Nicoletto da Modenas (Rosex) vier Ornamentfüllungen wurden 6200 Mark erlegt, für seine Allegorie auf die „Böse Zunge" 3800 Mark, für Robettas Allegorie der Fruchtbarkeit 2600 Mk. — allerdings alles in für italienische Verhältnisse sehr schönen Drucken.

Die Hauptereignisse dieser Kupferstichauktion waren das Vorkommen eines schönen Dürer-Oeuvres und eines in manchen Stücken überraschenden Rembrandt-Oeuvres, ferner die Goyas. Gute Dürer-Blätter kosten wieder Vorkriegspreise, Seltenheiten mehr, und Blätter aus guter Provenienz, mit klassierten Sammlerstempeln auch. Dürer-Holzschnitte, im letzten Jahrzehnt langsam in der allgemeinen Schätzung, mit Recht, gestiegen, waren nach wie vor begehrt. Der Hieronymus in der Zelle, aus dem glücklichen Dürerjahr 1511 brachte es in einem schönen Abdruck auf Ochsenkopfpapier auf 810 Mark, Kaiser Maximilians Bildnis auf 360 Mark. Unter den Kupferstichen war der Verlorene Sohn in einem frühen Zustand (mit den senkrechten Plattenkratzern über die ganze Darstellung hin) mit 3100 Mark am teuersten. Der heilige Georg zu Fuß, auf Ochsenkopfpapier, erzielte 1600 Mark, die Madonna mit der Heuschrecke (hohe Krone) 1500 Mark, Willibald Pirckheimer (aus Sammlung Davidsohn) 1600 Mark.

Bei Rembrandt waren die „Nachtstücke", die Arbeiten mit dem funkelnden Lichtreichthm der Jahre um 1650 herum besonders umworben. Die „Darstellung im Tempel", Hochformat (Davidsohn), hielt den Höchstpreis mit 11000 Mark, die „Kreuzabnahme bei Fackelschein" kostete 3800 Mark, die „Grablegung" 4200 Mark. Doch litten darunter die von alters her berühmt gewesenen Stücke keineswegs. Hieronymus in bergiger Landschaft erzielte 8000 Mark, Christus lehrend (petite Tombe) 7500 Mark, Ephraim Bonus (das besonders gute breitrandige Exemplar der Sammlung Davidsohn) 7500 Mark, Jan Lutma der Ältere, taxiert auf 12000 Mark, nur 6500 Mark; der alte Streit, ob Probedruck oder nicht, scheint immer noch unentschieden. Bei den Landschaften fielen die Preise von 5000 Mark für den „Heuschober mit der Schafherde" und von 6000 Mark für die „Hütte und Heuschober" auf.

Goyas Wirkung steigt immer noch. Die Blätter, aus der Sammlung des Goya-Katalogisierers Dr. Julius Hofmann in Wien stammend, brachten oft mehr als das Doppelte der Preise, die im Jahre 1921 für die aus der Sammlung Eißler kommenden Drucke, in Goldmark, angelegt wurden. Die Erstausgabe der „Tauromachia" wurde, bei 6200 Mark, die der „Caprichos" bei 6300 Mark, und die der „Desastros de la Guerra" bei 4600 Mark zugesprochen. Unter den Einzelblättern brachte der erste Zustand des Garottierten mit 1650 Mark den höchsten Preis. Ihm am nächsten kamen die Frau auf der Schaukel mit 1150 und der Mann auf der Schaukel mit 1050 Mark.



REMBRANDT, DER HL. HIERONYMUS
8000 Mark

Die Sensation des Tages, das Niederländische Blockbuch, Biblia Pauperum, von 1465, mit unkolorierten Holzschnitten, nicht ganz komplett (wie das zweite noch existierende Exemplar ja auch nicht), aus der Sammlung W. L. Schreiber stammend und bei ihm im 4. Band auf Seite 6 verzeichnet — diese Kostbarkeit nahm Herr Meyer gegen Erlegung von 21000 Mark für Colnaghi mit nach London.

Wir geben im folgenden die Preise für die wichtigsten Blätter. Zunächst die Handzeichnungen, nach der Reihenfolge der Nummern in den schön ausgestatteten und, abgesehen von einigen Druckfehlern bei den Ziffern, hervorragend gediegen gearbeiteten Auktionskatalogen: Nr. 16. Anonymer Deutscher, Anfang des 16. Jahrhunderts. Männerbildnis (vielleicht augsburgisch?): 830 Mark. — Nr. 30. Anonymer Franzose, 15. Jahrhundert, Königsfigur: 850 Mark. — Nr. 46. Anonymer Niederländer, um 1500. Italianisierender Meister. Madonna mit Barbara und Katharina (aus der Sammlung Sayn-Wittgenstein): 1850 Mark. — Nr. 65. Fra Bartolommeo. Weiblicher Genius: 550 Mark. (Zuschreibung sicher?). — Nr. 67. Gerrit van Battem. Winterlandschaft mit reicher Staffage: 1000 Mark. — Nr. 71. Hans Sebald Beham. Christus am Kreuz. Scheibenriß: 430 Mark; Nr. 72. Adam und Eva, Kain und Abel. Zwei Rundblätter: 160 Mark. — Nr. 84. Hans Bol, Weite Landschaft: 350 Mark. — Nr. 88. François Boucher, Zwei Eulen: 410 Mark; Nr. 89. Bauernhof mit Bauernhaus: 1650 Mark; Nr. 90. Mädchenkopf mit Taube: 320 Mark. — Nr. 94. San de Bray, Einkleidung der Waisen: 110 Mark. — Nr. 96. Bronzino, Zwei Kinder mit Krebsen spielend: 380 Mark. — Nr. 97. Hans Brosamer, Barbara (weißgehöhte Tusche auf graugrundiertem Papier): 1200 Mark. — Nr. 101. Jacques Callot, Infanteriegefecht: 240 Mark. — Nr. 108. Carl Gustav Carus, Felsengruppe bei nächtlicher Beleuchtung: 300 Mark. — Nr. 109. Benedetto Castiglione, Jehovah erscheint Jakob: 600 Mark. — Nr. 117. Daniel Chodowiecki, Miniaturbild einer strickenden Dame (aus Sammlung Stechow): 1850 Mark; Nr. 118. Junge Dame in rosa Tuch: 420 Mark; Nr. 119. Albumblatt für die Gräfin Solms (mit Autograph Moses Mendelsohns): 900 Mark; Nr. 124. „Gerdes" (Danziger Porträt): 250 Mark. — Nr. 128. Charles Nicolas Cochin d. J. Atelierszene mit Akten: 1050 Mark. – Nr. 130. Peter Cornelius, Männerbildnis: 240 Mark. — Nr. 131. Correggio (wohl zu-

geschrieben?), Madonna mit Kind: 205 Mark: — Nr. 133. Lucas Cranach d. Ä., Schwertgriff Kaiser Karls d. Gr.: 310 Mark. — Nr. 134. Aelbert Cuyp, Kuhherde auf der Weide: 340 Mark. — Nr. 135. Eugène Delacroix, Liegender Löwe (Aquarell, Sammlung Engelbrecht): 3100 Mark. — Nr. 141. Dreber, Landschaft: 50 M. — Nr. 144. Cornelis Dusart, Der Quacksalber: 360 Mark. — Nr. 146. Antonis van Dyck, Kavalier-Porträt: 3000 Mark; Nr. 147. Entwurf zu einer Grablegung Christi: 1800 Mark. — Nr. 148. Adam Elsheimer, Zwei Studienblätter: 280 Mark. — Nr. 149. Allaert van Everdingen, Bewegte See: 310 Mark. — Nr. 152. Honoré Fragonard, Parklandschaft: 2100 Mark. — Nr. 154. Sigmund Freudeberger, Dame in einem Modesalon: 580 Mark; Nr. 155. Lautespielende Dame und Kavalier: 800 Mark. Nr. 170. Ernst Fries, Ansicht von Subiaco: 270 Mark. — Nr. 171. Heinrich Führich, Cäsars Ermordung: 110 Mark. — Nr. 173. Joseph von Führich, Krippenbilder, Gouache: 580 Mark. — Nr. 180. Friedrich Gauermann, Bauern mit Vieh im Fluß: 160 Mark. — Nr. 182. Jacob de Gheyn d. Ä., Sitzende Dame: 450 Mark. — Nr. 184. Domenico Ghirlandajo, Engel, im Rund: 510 Mark; Nr 185. Männerbildnis: 200 Mark. — Nr. 188. Vincent van Gogh, Studie eines stehenden Mannes, Rückenfigur: 850 Mark. — Nr. 192. Jan von Goyen, Bauernhaus am Kanal, Winter: 750 Mark. — Nr. 199. Hubert François Gravelot, Eifersuchtsszene, für Illustration: 320 Mark. — Nr. 202. Otto Greiner, Nannina Duranti, Pastell: 500 Mark. — Nr. 207. Francesco Guardi, Canale Grande mit St. Maria della Salute: 3400 Mark. — Nr. 211. Ambrosius Holbein, Landschaft mit Ritter, im Rund: 375 Mark. — Nr. 215. Constantin Huygens, Wasserschloß: 350 Mark. — Nr. 217. Jan van Huysum, Blumenstück: 460 Mark. — Nr. 220. Jacob Jordaens, Satys bei Bauern: 280 Mark. — Nr. 222. J. B. Isabey, Herrenbildnis, Tusche: 440 Mark. — Nr. 223. Josef Israëls, Studie eines Seemanns: 370 Mark. — Nr. 224. Angelika Kauffmann, Reflexion: 180 Mark. — Nr. 226. Max Klinger, Die Chaussee, Zeichnung zur Radierung: 1100 Mark; Nr. 227. Kämpfende Kentauren, zur Radierung: 440 Mark. — Nr. 231. Rückenakt einer Frau: 170 Mark. — Nr. 236. Käthe Kollwitz, Skizze zweier Arbeiter: 70 Mark. — Nr. 237. Philips de Konick, Flachlandschaft: 600 Mark. — Nr. 238. Salomon Konnick, Orientale: 650 Mark. — Nr. 243. Lagneau, Männerbildnis: 750 Mark. — Nr. 246. Wilhelm Leibl, Geflügelrupferin (Die „Tumin", Modell um 1893): 2700 Mark; Nr. 247. Skizzenblatt mit Lesenden (Studie zu Bauer mit Dirndl?): 800 Mark. — Nr. 250. Max Liebermann, Bauernmädchen, frühe Gouache: 1200 Mark; Nr. 251. Reiter am Strand, Pastell, 10:16½ cm: 420 Mark; Nr. 252. Dorf in flachem Land, Aquarell, 11:14 cm: 740 Mark; Nr. 253. Flachlandschaft, Kreide, weiß gehöht, 1894: 680 Mark; No. 257. Bildnis Fritz von Uhdes, Kreide, 1888: 710 Mark. — Nr. 265. Jan Lievens, Brustbild eines Mannes: 500 Mark. — Nr. 300. Hans von Marées, Mann mit Pferden: 300 Mark. — Nr. 278. Gabriel Max, Die Seherin von Prevorst, Bildentwurf: 550 Mark. — Nr. 281. Meissonnier, Mann in Toga: 200 Mark. — Nr. 282. Adolf von Menzel, Durchsicht durch ein Treppenhaus (wahrscheinlich doch das Treppenhaus im Schloß Mirabell zu Salzburg), aus Sammlung Engelbrecht: 3200 Mark; Nr. 283. Stadtansicht mit Brücke: 850 Mark; Nr. 284. Männerbrustbild: 420 Mark. — Nr. 288. Jean François Millet (1814—1875), Hirt und Schafherde: 1300 Mark. — Nr. 319. Pieter Molyn, Ansicht von Brüssel: 350 Mark. — Nr. 337. G. E. Opitz, 2 Blatt: Deutsche Spießbürgerey — Französische Empfindeley: 750 Mark. — Nr. 350. Adriaen van Ostade, Bauern auf der Bank: 330 Mark. — Nr. 353. Isack von Ostade, Marktszene: 650 Mark. — Nr. 356/57. Parmegianino, Zwei Studienblätter: 160 Mark. — Nr. 366. Friedrich Preller d. Ä., Ansicht von Civitella: 290 Mark. — Nr. 389. Alfred Rethel, Studie zu Kaiser Karl, 57:38,5 cm: 2200 Mark. — Nr. 392. Ludwig Richter, Das Abendlied: 2700 Mark; Nr. 393. Der Gott und die Bajadere: 650 Mark. — Nr. 398. Hubert Robert, Römische Ruinen: 510 Mark. — Nr. 431. Julius Schnorr von Carolsfeld, Musikanten in Gondel: 600 Mark. — Nr. 436. Karl Schuch, Straße in Messina, 1870: 95 Mark. — Nr. 440. Moritz von Schwind, Ritter in Rüstung: 150 Mark. — Nr. 448. Karl Spitzweg, Treppenhaus im Schloß: 260 Mark. — Nr. 462. David Teniers, Bauernstube: 250 Mark. — Nr. 464. Gerard Terborch, Kavalier; 250 Mark. — Nr. 466. Hans Thoma, Rheinufer bei Säckingen, mit Angler: 240 Mark; Nr. 467. Italienerin, 1880, 41:30 cm, Aquarell und Gouache: 800 Mark. Nr. 468. J. B. Tiepolo, Mariae Verkündigung, Feder: 900 Mark. — Nr. 494. Willem van de Velde, Ruhige See: 220 Mark. — Nr. 507. Simon de Vlieger, Scheveningen: 420 Mark. — Nr. 513. Francis Wheathley, Hütte im Walde: 700 Mark.

Preise der Kupferstich-Auktion, 14. und 15. November. Nr. 15. Aldegrever, Folge der großen Hochzeitstänzer, 12 Blatt: 600 Mark; Nr. 18. Die Nacht: 230 Mark. — Nr. 38. A. Altdorfer, Die Jungfrau an der Wiege: 420 Mark; Nr. 40. Der heilige Christoforus: 320 Mark; Nr. 53. Auferstehung Christi, Holzschnitt: 580 Mark; Nr. 56. Der heilige Georg, Holzschnitt: 170 Mark. — Nr. 60. Biblia Pauperum, 30 Blatt: 21000 Mark. — Nr. 73. Hans Baldung, Christus mit den Wundmalen, Holzschnitt: 100 Mark. — Nr. 79. Barthel Beham, Die Jungfrau mit dem Totenkopf: 80 Mark. — Nr. 83. Hans Sebald Beham, Adam und Eva, 2 Blatt: 350 Mark; Nr. 88. Joseph und Potiphars Weib: 110 Mark; Nr. 107. Die Melancholie: 120 Mark; Nr. 134. Die heilige Familie, Holzschnitt: 210 Mark. — Nr. 167. Hans Burgkmair, Der heilige Lukas: 790 Mark; Nr. 168. Die heilige Familie: 680 Mark. — Nr. 176. Domenico Campagnola, Mariä Himmelfahrt (I. Zustand): 3400 Mark. — Nr. 208. Lucas Cranach, Der heilige Bernhard: 200 Mark. — Nr. 224. Niklaus Manuel Deutsch, Heilige Jungfrau: 1050 Mark. — Nr. 231. Dürer, Die kleine Kupferstichpassion: 4500 Mark; Nr. 232. Christus am Ölberg, Radierung: 110 Mark; Nr. 236. Der verlorene Sohn: 3100 Mark; Nr. 240. Maria an der Mauer: 900 Mark; Nr. 243. Madonna mit der Heuschrecke: 1500 Mark; Nr. 247. Der heilige Georg zu Fuß: 1600 Mark; Nr. 252. Der heilige Hieronymus in der Wüste: 1200 Mark; Nr. 256. Entführung auf dem Einhorn: 200 Mark; Nr. 278. Willibald Pirckheimer: 1600 Mark; Nr. 282. Die kleine Holzschnitt-Passion: 3200 Mark; Nr. 292. Die Apokalypse (1511): 2100 Mark; Nr. 297. Das Marienleben: 2100 Mark; Nr. 303. Die heilige Familie unter dem Baume: 240 Mark; Nr. 320. Der heilige Hieronymus in der Zelle: 810 Mark. — Nr. 366. A. v. Dyck, Tizian und seine Geliebte (III. Zustand): 150 Mark. — Nr. 447. Lucas van Leyden, Virgil im Korbe: 370 Mark. — Nr. 456. Israel von Meckenem, Der heilige Martin: 640 Mark; Nr. 461. Besuch bei der Spinnerin: 1050 Mark. — Nr. 488. Benedetto Montagna, Die Satyrfamilie: 2300 Mark. — Nr. 415. Adriaen van Ostade,

Die Scheune (VI. Zustand): 250 Mark. — Nr. 512. Rembrandt, Abrahams Opfer: 2200 Mark; Nr. 515. Jakob beklagt Josephs Tod: 490 Mark; Nr. 517. Der Engel bei der Familie des Tobias: 420 Mark; Nr. 522. Die Darstellung im Tempel: 11000 Mark; Nr. 525. Christus lehrend (La petite Tombe): 7500 Mark; Nr. 526. Dasselbe Blatt: 850 Mark; Nr. 528. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein: 3800 Mark; Nr. 529. Die Grablegung: 4200 Mark; Nr. 530. Christus in Emmaus: 850 Mark; Nr. 536. Der heilige Hieronymus beim Weidenstumpf: 3300 Mark; Nr. 537. Der heilige Hieronymus in Landschaft (II. Zustand): 8000 Mark; Nr. 538. Die Löwenjagd: 380 Mark; Nr. 540. Die Synagoge: 600 Mark; Nr. 554. Bettler und Bettlerin: 120 Mark; Nr. 560. Liegende Negerin (II. Zustand): 650 Mark; Nr. 561. Die Brücke bei Six: 3400 Mark; Nr. 562. Der viereckige Turm: 4000 Mark; Nr. 563. Der Waldsaum: 3800 Mark; Nr. 564. Der Heuschober und die Schafherde: 5000 Mark; Nr. 565. Die Hütte und der Heuschober: 6000 Mark; Nr. 567. Jan Lutma d. Ä. (I. Zustand): 6500 Mark. — Nr. 610. Martin Schongauer, Anbetung der Könige: 2600 Mark; Nr. 614. Ecce homo: 1350 Mark; Nr. 616. Apostelfolge (B. 34 u. 45): 8500 Mark; Nr. 618. Der heilige Michael: 2100 Mark; Nr. 619. Der heilige Sebastian: 4000 Mark; Nr. 622. Der Greif: 1000 Mark. — Nr. 633. Hans Springinklee, Christi Geburt: 235 Mark. — Nr. 784. Francisco de Goya, Los Caprichos, 1. Ausgabe: 6300 Mark; Nr. 785. Los Caprichos, Ausgabe von 1856: 900 Mark; Nr. 787. La Tauromáquia, 1. Ausgabe: 6200 Mark; Nr. 788. La Tauromáquia, 3. Ausgabe: 780 Mark; Nr. 790. Los Proverbios, 2. Ausgabe: 900 Mark; Nr. 791. Que Guerrero! I. Zustand: 800 Mark; Nr. 794. Los Desastres de la Guerra, 1. Ausgabe: 4600 Mark; Nr. 795 Der Garrottierte (I. Zustand): 1650 Mark; Nr. 797. Der Blinde auf dem Stier (III. Zustand): 110 Mark; Nr. 800. Der Mann auf der Schaukel (II. Zustand): 1050 Mark; Nr. 801. Die Frau auf der Schaukel: 1150 Mark.

E. W.

CHRONIK

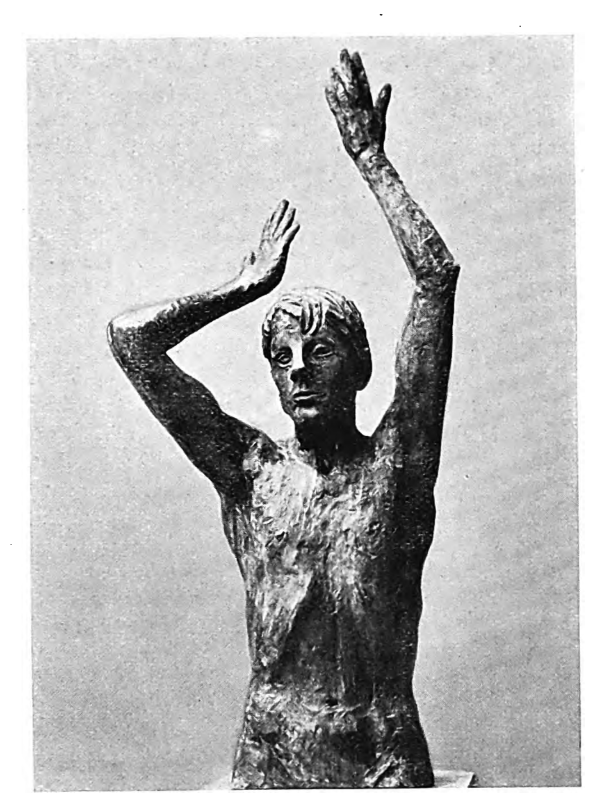
Emile Mâle, im Auslande wohl der berühmteste Gelehrte Frankreichs, der über die Gotik schreibt, ist zum Direktor der „École française" in Rom ernannt worden. Mâle ist besonders durch seine beiden Bücher über die religiöse Kunst im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert bekannt geworden (das erstere ist auch ins Deutsche übersetzt worden), denen er jüngst ein drittes über das zwölfte Jahrhundert angefügt hat. Hand in Hand mit dieser Neubesetzung durch das „Institut de France" geht der Ausbau des französischen Instituts (Casa Velasquez) in Madrid durch die Pariser Akademie der Künste, für das neuerdings große Summen aufgewendet worden sind, ungeachtet der Frankreich im allgemeinen nicht günstigen öffentlichen Meinung in Spanien.

Die Stadt Augsburg hat die Sammlung des Hofrats Röhrer erworben. Die Stadt vermehrt durch den Ankauf zumal ihren an sich so wertvollen Besitz von altdeutschen Kunstwerken beträchtlich, doch sind auch Gemälde aller Schulen und einige vorzügliche Skulpturen des süddeutschen Barocks in der Sammlung. Bisher war sie in einem schönen Anwesen in Schondorf am Ammersee, Leibls langjährigem Wohnsitz, untergebracht.

Ein amerikanischer Sammler hat dem Louvre den „Cirkus" von Seurat geschenkt, eins der besten Bilder des seltenen, frühverstorbenen Malers, das dem durch Meier-Gräfes „Entwicklungsgeschichte" bekannt gewordenen „Chahut" sehr ähnelt. Beide stammen aus den letzten Lebensjahren des Künstlers um 1890.

Die Sammlung Ludwig Mond in London, die seit langem der National Gallery vermacht worden war, wird demnächst aus den Händen der Familie in die des Staates übergehen. Mond, ein eingewanderter Deutscher, der durch chemische Erfindungen ein großes Vermögen erworben hatte, sammelte unter Beihilfe von J. P. Richter, dem Herausgeber der Schriften Leonardos. Richter, ebenfalls ein Deutscher, hat einen großen Katalog verfaßt, der den Ruhm der Galerie als einer der wertvollsten Sammlungen italienischer Gemälde der Früh- und Hochrenaissance weit verbreitet hat. Die National Gallery, die schon bisher als die erste Sammlung italienischer Bilder der Renaissance außerhalb Italiens galt, gewinnt durch das Vermächtnis einige hervorragende Werke der venezianischen Schule, dabei mehrere Bilder der Bellini und Titians, außerdem einige von Botticelli, Signorelli, Fra Bartolommeo, durchweg Meisterwerke von seit langem anerkanntem Werte. Der „Salvator mundi" von Mantegna und zwei Bilder von Cima bleiben vorläufig im Besitz der Familie. Das Hauptstück der etwa vierzig Werke enthaltenden Sammlung ist Raphaels Kreuzigung für Citta di Castello, das dem berühmten „Sposalizio" ähnlich, doch noch befangener entworfen ist. Raphael war noch nicht zwanzigjährig, als er die Kreuzigung malte.

Indirekt verdankt die unter deutscher Leitung stehende „Biblioteca Hertziana" in Rom Dr. L. Mond ihre Entstehung und ihren Fortbestand nach 1918. Fräulein Henriette Hertz, die Stifterin derselben, war Mond eng befreundet, und wurde zum Dank für die Unterstützung, die sie Dr. Mond in jungen Jahren zukommen ließ, von ihm reich beschenkt. Die unklaren Rechtsverhältnisse während des Krieges und die Beziehungen zum Hause Mond, dem ein bekannter englischer Minister entstammt, haben bewirkt, daß das schöne Institut nach dem Kriege ohne große Schwierigkeiten wieder in deutsche Hände gelangte.




ERNESTI DE FIORI, ZWEI KARYATIDEN FÜR REINHARDTS „KOMÖDIE"

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

NEUE BÜCHER

Curt Glaser, Ostasiatische Plastik. Die Kunst des Ostens. Band XI. 97 Seiten, 14 Abbildungen im Text und 172 Tafeln. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1925.

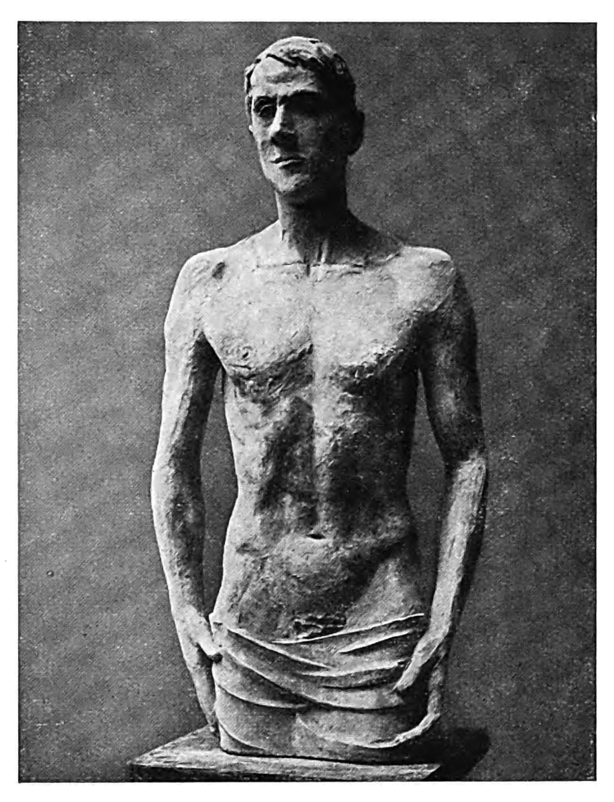
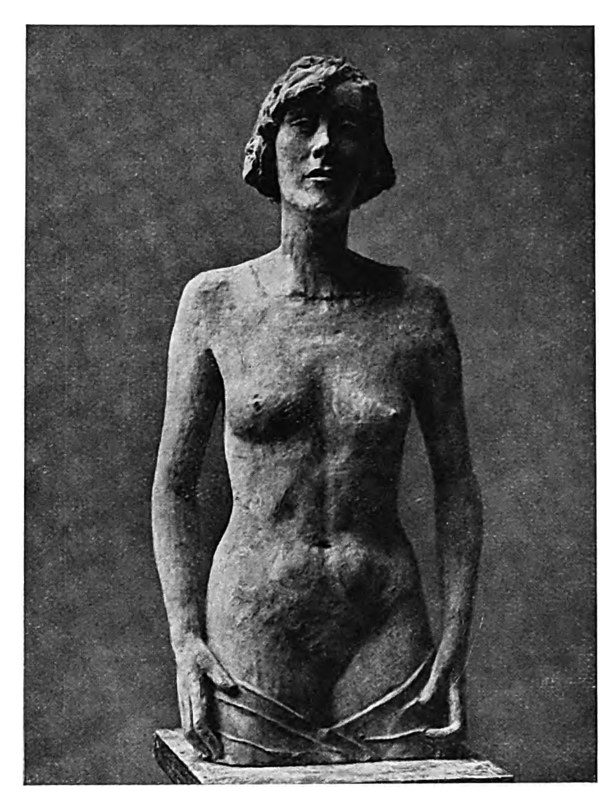
Das Buch Glasers gibt einem breiten Publikum die Möglichkeit, sich mit dem plastischen Schaffen Ostasiens vertraut zu machen. Es fehlte bisher in Deutschland an einer solchen zusammenfassenden Übersicht; das stetig wachsende Interesse an fernöstlicher Kunst mußte sich mit örtlich und zeitlich begrenzten Arbeiten bescheiden.

Der Versuch, anderthalb Jahrtausende ostasiatischer Plastik auf dem engen Raum von annähernd hundert Seiten darzustellen, ist ja etwas gewagt; der Verfasser war sich dessen wohl bewußt und hat deshalb im Vorwort angegeben, wie er die Akzente verteilt habe, um zu einem befriedigenden Resultat zu kommen: er rückt das Problem der Form in den Vordergrund, der stilgeschichtliche Ablauf soll, in großen Strichen wenigstens, gezeichnet und damit der innere Zusammenhang der einzelnen Epochen dargetan werden.

Diese Einstellung ist begrüßenswert, denn sie entzieht das Thema der üblichen Betrachtung nach ikonographischen Gesichtspunkten, die mit Kunstgeschichte im eigentlichen Sinn in nur sehr losem Konnex steht. Denn lange genug bemühte man sich nur um den Inhalt eines Werkes, um stilistische Fragen kümmerte man sich nicht. Daß das auf die Dauer ein unhaltbarer Zustand war, liegt auf der Hand: was würde man von einer Kunstgeschichte halten, die sich mit der Feststellung begnügte, daß auf einem Bilde des Stephan Lochner etwa und auf einem des Tizian die Madonna mit dem Kinde dargestellt sei, und die alle anderen Probleme außer acht ließe? Das wäre unmöglich; in der asiatischen Kunstgeschichte aber erregt ein Autor, der den Ansprüchen eines methodisch geschulten Lesers zu genügen sucht, eher unliebsames Aufsehen als freundliche Zustimmung.

Glaser hat, aus dieser Kenntnis der Lage heraus, einen programmatischen Aufsatz „Aufgabe und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst" veröffentlicht, dem man, mit einigen Vorbehalten, im großen ganzen zustimmen kann. Das, was er dort gefordert hat, versucht er in seiner Ostasiatischen Plastik zu erfüllen. Seine Fähigkeit, große Zusammenhänge zu sehen und die Linie der Entwicklung aus der verwirrenden Menge der Erscheinungen herauszuholen, ermöglichte es ihm, seine Aufgabe gut zu Ende zu führen. Da er seine 1913 erschienene Studie über die Gewandbehandlung in der ostasiatischen Skulptur aus-



ERNESTO DE FIORI, ZWEI KARYATIDEN FÜR REINHARDTS „KOMÖDIE“

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

giebig herangezogen hat, kann das Buch, durch die exakten Analysen der Faltenwiedergabe, mehr als allgemeines Interesse beanspruchen: es gibt dem Sammler eine Menge von Anhaltspunkten an die Hand, mit deren Hilfe er ein versprengtes Werk einzuordnen vermag.

Der Verfasser behandelt in zwei allgemeinen Kapiteln den chinesischen Buddhismus und die esoterischen Sekten und macht darin mit den religiösen Grundlagen der ostasiatischen Plastik bekannt. Den wichtigsten Epochen künstlerischen Gestaltens sind die anderen Abschnitte gewidmet, so daß das ganze Feld in leicht übersehbarer Gliederung sich ausbreitet.

Im einzelnen wäre zu bemerken, daß dem Löwen (Tafel 9) ein sehr ähnliches Stück in Philadelphia zur Seite tritt, das mit viel Berechtigung dem späten sechsten Jahrhundert zugeschrieben wird. Der prachtvolle Tiger (Tafel 10), geladen mit Wut und verhaltener Kraft, wäre, der Form und der Gesinnung nach, der frühen T'ang-Zeit zuzurechnen.

Was die figürlichen Grabbeilagen anbelangt, die manchmal der Han-Zeit zugeschrieben werden, so muß ich meinen Unglauben an die Richtigkeit solcher Datierungen bekennen. Ich habe das Seite 9 abgebildete Stuck oft genug in der Hand gehabt: daß es der Han-Dynastie angehören sollte, möchte ich aber doch bezweifeln. Die azentrische Verschiebung der Arme und der Schwung des Untergewandes scheinen mir auf ein wesentlich späteres Datum hinzuweisen. Der primitive Habitus, der nicht zu leugnen ist, dürfte eher auf eine provinzielle Hand zurückzuführen sein, wie denn die künstlerische Qualität dieser Statuette und der mit ihr zusammen gefundenen Figürchen nicht gerade sehr hoch ist.

Das wundervolle Bodhisattva-Köpfchen (Abb. 10) würde ich lieber der späten Sung-Zeit zugeschrieben wissen: die verschwimmende Modellierung, das weiche Spiel von Licht und Schatten erhebt sich doch weit über das, was selbst die späte T'ang-Zeit sich erlaubte. Der schöne Bodhisattva-Kopf der Slg. Arco (abgebildet im Jahrbuch der ostasiatischen Kunst, 1924, Tafel 97), der von allen mir bekannten Werken am deutlichsten zeigt, wie im achten Jahrhundert die Darstellungselemente sich lockern, wirkt noch recht streng gegen die malerisch weiche Formgebung des Köpfchens Lissa. Im übrigen weisen alle Details, wie die Wiedergabe der Augen und des Mundes, auf die Sung-Dynastie hin.

Das sind kleine Aussetzungen, die dem ausgezeichneten Buch nichts von seinem Wert rauben können. Der Text ist nach großen Gesichtspunkten geordnet, er enthält eine Menge wichtiger Fakten und guter Ideen. Die Abbildungen sind mit viel Bedacht gewählt und glänzend wiedergegeben. Der Wunsch, daß das Werk sich bald in den Händen eines jeden Freundes östlicher Kunst befinden möge, wird sich schnell erfüllen, zumal der Preis erstaunlich niedrig ist.

Ludwig Bachhofer.



Couture zu Manet: „Mein armer Junge, Sie werden es nie weiter bringen als zum Daumier Ihrer Zeit."

*

Géricault vor den Pferden von Gros im Pantheon: „c'est très bien, — mais c'est plus gros que nature."

*

Manet und Carolus Durand haben sich einmal gegenseitig porträtiert. Manet sagte: „Bei diesem Duell haben wir zwei Porträts ohne Resultat gewechselt, aber es ist kein Protokoll darüber aufgenommen worden."

*

Im Leipziger Kunstverein gab es einst Krieg. Max Klinger verließ mit Protest das Lokal. Da rief ihm von den letzten Bänken ein Leipziger Künstler zu: „Gähn Se nur, Herr Professor Klinger, mer hab'n noch Seffnern."

*

Als Renoir sein erstes Bild im Atelier Gleyres gemalt hatte, fragte dieser spöttisch, ob er sich gut dabei amüsiert habe. Renoir antwortete ernsthaft, daß es ihm ohne das nicht einfallen würde, den Pinsel in die Hand zu nehmen.

*

Herwarth Walden zu einem jungen Maler, der ihm seine Arbeiten zeigt: „Gehen Sie, junger Mann, und kommen Sie erst wieder, wenn Sie gegenstandslos geworden sind!"

*

Der siebenjährige Klaus führt einen Freund seiner Eltern durch das Museum. Der ältere Herr mißbilligt die modernen Künstler, weil man nicht erkennen könne, was eigentlich dargestellt ist. Klaus sagt: „Ich interessiere mich nun mal für die Exponisten, Du bist noch für die richtigen Bilder."

*

Der Kunstreferent einer weit rechts stehenden Berliner Zeitung hat lobend über das Kronprinzenpalais geschrieben. Sein Feuilletonredakteur fragt besorgt: „Ist Justi Jude?" „Aber nein, er entstammt einem alten Pastorengeschlecht." „Hm — na gut." Nach einigen Tagen schreibt der Kritiker über Corinth. Der Redakteur empfängt ihn mit den Worten: „Der Chef ist wütend, Corinth ist doch Jude." „Sie irren sich, Corinth ist reiner ostpreußischer Germane." „Sooo?" Kurz darauf meldet der Kritiker telephonisch einen Aufsatz über Slevogt an. Der Redakteur ruft erregt zurück: „Das geht nicht; Slevogt gilt hier als Jude."

*

Ein Münchner Maler sitzt trübsinnig vor der Staffelei im Selbstgespräch: „A Franzos sollt mer san! pervers sollt mer san! tot sollt mer san! A perverser toter Franzos sollt mer san!"

*

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

besser bekannt als die chinesische. Man hat zwar guten Grund für die Annahme, daß Korea eine reich und hoch entwickelte Gerätekunst hervorgebracht habe; von ihren Früchten ist jedoch bisher — außer den irdenen Schalen und Vasen, die den japanischen Teemeistern bei dem Chanoyu und den japanischen Töpfern als Vorbilder gedient haben — fast nichts sichtbar geworden als Grabfunde aus Ton und Metall, die gewiß nicht die besten Leistungen der koreanischen Meister darstellen.

Die einzige Gerätekunst des Ostens, die wir schon in ihrem ganzen Umfange überschauen, ist die japanische. Auch hier fehlt es freilich nicht an Lücken, die jeder wahrnimmt, der ernstlich versucht, sich von dem Wuchse irgendeines einzelnen Kunstzweiges Rechenschaft zu geben. Indessen das Wesentlichste läßt sich doch klar und sicher erkennen. Und zum Glück ist die Kunst, die uns am besten bekannt ist, zugleich die, welche es am meisten verdient; denn in Japan hat die ostasiatische Gerätekunst ihren Gipfel erreicht. Dieser Satz stimmt allerdings schlecht zu der neuen Lehre,



INNENSEITE EINES KASTENS FÜR SCHREIBGERÄT
EINLAGEN VON BLEI UND PERLMUTTER AUF GOLDLACKGRUND. JAPAN



TEESCHALE. STEINZEUG. JAPAN

daß die Japaner nur geschickte aber schwächliche Nachahmer der unerreichbaren Chinesen seien. Allein, wenn man die japanische Gerätekunst in ihrer Heimat studiert hat, ist man leider nicht mehr fähig, sie so gering zu werten, wie es die regierende Mode verlangt. Man kann zugeben, daß die Chinesen in der freien Bildnerei ursprünglichere und mächtigere Werke geschaffen haben als die Japaner, obwohl diese auch in Malerei und Plastik manches aufzuweisen vermögen, dessen gleichen in China einstweilen noch nicht gefunden worden ist; aber aus der Überlegenheit in den freien Künsten folgt keineswegs notwendig eine Superiorität in den Gerätekünsten, die eine nicht unwesentlich verschiedene Begabung erfordern. Daß die Chinesen auch diese in reicherem Maße besessen und bis zu höherem Grade ausgebildet hätten, läßt sich aus den Werken, die bis jetzt der Anschauung zugänglich sind, nicht mit Sicherheit erkennen. Die chinesische Gerätekunst, die wir gegenwärtig wirklich kennen — und nur diese kann man beurteilen —, steht in mehr als einer Beziehung der europäischen näher als die japanische, aber eben deshalb unter dieser, weil sie mit der europäischen gewisse Fehler und Mängel teilt, über die sich die japanische erhoben hat. Die Japaner selbst haben niemals geleugnet, daß sie auch in den Gerätekünsten die Schüler der Chinesen gewesen sind; aber es ereignet sich eben zuweilen, daß der Schüler den Lehrer übertrifft. Daß man den Vorrang der japanischen Geräte heute nicht mehr anerkennen will und vielleicht auch nicht mehr erkennen kann, mag nicht am wenigsten daran liegen, daß die meisten und besten durchweg für einen höchst aristokratischen Geschmack berechnet sind und deshalb dem in Europa herrschenden Geiste minder zusagen als die lauter und breiter wirkenden Prachtgeräte der Chinesen.

Die Gerätekunst der verschiedenen ostasiatischen Völker ist also nicht ganz gleichartig; sie zeigt vielmehr Unterschiede, die sich stellenweise zu wahren Gegensätzen steigern, so daß man zuweilen zweifeln kann, ob man überhaupt das Recht habe, von einer ostasiatischen Gerätekunst zu reden. Indessen sobald man die Erzeugnisse der drei ostasiatischen Völker den westasiatischen und gar den europäischen gegenüberstellt, so erscheinen sie dennoch wieder als eine Einheit, und sie sind in der Tat auch durch so viele und wichtige Beziehungen historischer und ästhetischer Art miteinander verbunden, daß man sie trotz aller Verschiedenheiten als Einheit behandeln darf. Nur

muß man sich dabei hüten, ihre Sonderart gewaltsam zu unterdrücken.

*

Die ostasiatischen Völker haben, wie die europäischen, Gebrauchsgeräte und Schaugeräte. Was die ersten sind, stellen die zweiten nur vor, während sie eigentlich als weltliche und kirchliche Ornamente und Symbole, Rang- und Amtsabzeichen und dergleichen dienen. In Europa sind es vorzüglich die Schaugeräte, denen eine künstlerische Bildung und Verzierung zuteil geworden ist. Die Gebrauchsgeräte sind zwar nicht immer künstlerisch vernachlässigt worden, bleiben aber doch im allgemeinen beträchtlich hinter den anderen zurück. In Ostasien ist das Verhältnis beinahe umgekehrt. Das Schaugerät, das besonders in der buddhistischen Kirche eine ähnliche Rolle spielt wie in der christlichen, prangt auch dort in reichem künstlerischem Schmukke; allein es verdankt ihn weniger der ostasiatischen als der indischen Kunst. Dieses buddhistische Gerät ist im Grunde ebenso wenig ostasiatisch wie die buddhistische Lehre. Man hat die indischen Formen freilich nicht ganz unverändert gelassen, sondern im Laufe der Zeit dem eigenen Geschmacke angepaßt, aber doch nur bis zu einem gewissen Grade, weil die Ehrfurcht vor der religiösen Bedeutung eine freie Umbildung der althergebrachten Typen nicht erlaubte. Sie sind in der Tat niemals völlig assimiliert worden, sondern in dem lebendigen Organismus der ostasiatischen Gerätekunst immer gleichsam Fremdkörper geblieben. Ähnlich verhält es sich mit dem zum großen Teile unter dem Einflusse buddhistisch-indischer Formideale entstandenen kaiserlichen Prachtgeräte, welches das Shōsōin aus dem achten Jahrhunderte bewahrt hat. Die zunächst rätselhafte Tatsache, daß diese herrlichen Gebilde so gar keine Nachkommenschaft unter den ostasiatischen Geräten hinterlassen haben, wird verständlich, wenn man erkannt hat, daß sie dem ostasiatischen Geiste ursprünglich und wesentlich fremd sind. Deshalb sind sie wieder verschwunden wie exotische Pflanzen, die sich auf die Dauer gegen die heimische Flora nicht zu behaupten vermögen. Ihr rasches Aussterben steht in einem bedeutsamen Gegensatze



GEFÄSS FÜR OPFERWEIN. BRONZE. CHINA

zu der zähen Beharrlichkeit der viel älteren echt ostasiatischen Formen, der vorbuddhistischen Bronzegefäße für den Kult der Ahnen und der Jadeobjekte für den des Himmels, die nicht nur in China, sondern zum Teil auch in Japan immer lebendig und für die spätere Gerätekunst in vielen Beziehungen maßgebend geblieben sind.

Die eigenartigsten und zugleich schönsten Geräte der Ostasiaten sind ohne Zweifel die Gebrauchsgeräte. Schon die gewöhnlichsten und billigsten sind selten ganz ohne künstlerischen Wert; ihr ästhetischer Reiz ist sogar oft im Verhältnisse zu dem geringen Aufwande materieller Mittel überraschend groß. Eine unerschöpfliche und frische Quelle der Lebensfreude im Osten entspringt sicherlich dieser Schönheit der bescheidensten Geräte. Indessen in seiner ganzen Kraft und Anmut offenbart sich der Genius der ostasiatischen Kunst doch erst in den Dingen, die er nicht für den alltäglichen, sondern für einen festlichen Gebrauch geschaffen hat. Man darf dieses festliche Gebrauchsgerät des Ostens nicht etwa dem Prunkgeräte gleich achten, das wir in Europa in Glasschränken und auf Kredenzen aufstellen, um es nie zu gebrauchen. Wenn wir ostasiatische, namentlich japanische Gefäße zur Dekoration unserer Räume verwenden, so entfremden wir sie ihrer wirklichen Bestimmung. In ihrer Heimat werden solche Dinge niemals zum Zimmerschmucke dauernd aufgestellt, sondern man holt sie nur dann hervor, wenn man sie wirklich benutzen will. Die feierlichen alten Bronzevasen der Chinesen haben bei den Opfern und Mählern zu Ehren der Ahnen gedient. Die zierlichen Becher aus kostbarem Jade und edlem Porzellan haben bei den heiteren Gelagen gekreist, deren Gäste sich in Wein, Poesie und Kunst berauschten. Die Suzuribako, die von den japanischen Lackmeistern am schönsten geschmückt sind, waren ganz gewiß nicht gemacht, um als „objets de vitrine“ bewundert zu werden. Und die köstlichsten Werke der japanischen Keramik werden bei dem Chanoyu, der Teezeremonie, nicht etwa nur angesehen, sondern als Trink- und Räuchergefäße gebraucht. Der Ostasiate legt auf künstlerisches Gebrauchsgerät mehr Wert als der Europäer. Solche Dinge bilden gewöhnlich einen großen Teil des Hausschatzes, der einem ostasiatischen Geschlechte Glanz verleiht wie der Diamantenschmuck einer vornehmen oder reichen europäischen Familie. Ein japanischer Fürst, der ein Einkommen von einer gewissen Höhe besaß, fühlte sich verpflichtet, für besondere Gelegenheiten von berühmten Meistern gearbeitete Geräte zur Verfügung zu haben, und noch in dem neuen Japan ist es eine der ersten Sorgen eines Mannes, der zu Reichtum und Rang gelangt ist, sich womöglich historisch bekannte Schreib- und Chanoyu-Geräte anzuschaffen, in der Hoffnung, daß ihre ehrwürdige Patina ein wenig auf seine Person abfärben werde. Infolgedessen wurden und werden im Osten viel größere Summen für künstlerische Geräte ausgegeben, als man in Europa glaubt. Die Opfer, welche chinesische Sammler für seltene und schöne Porzellane zu bringen bereit sind, pflegen ihre europäischen Rivalen zu erschrecken. Und in Japan wird ein mustergültiges Chawan oder Chaire nicht minder hoch bezahlt als ein gutes Gemälde. Diese Schätzung ist natürlich für künstlerisch Begabte ein starker Anreiz gewesen, ihre Kraft solchen Arbeiten zu widmen. Der Rangunterschied zwischen den freien und den dienenden Künsten ist in Ostasien überhaupt nicht so weit wie in Europa, wo der Kunstgewerbler oder Kunsthandwerker, wie man ihn in bezeichnender Weise nennt, in der öffentlichen Meinung tief unter dem Künstler, das heißt dem Maler oder Bildhauer, steht. Auch im Osten werden nicht alle Künste gleich hoch geachtet; Kalligraphie und Malerei gelten unzweifelhaft als Künste höherer Art. Töpfer, Lackkünstler, Schmiede und andere aber werden deshalb nicht als Banausen angesehen. Ninsei, der Töpfer, und Nobuiye, der Tsubameister, stehen bei ihren Landsleuten in nicht geringeren Ehren als irgendein gleichzeitiger Maler.



THEODOR HOSEMANN, PUTZMACHERIN. LITHOGRAPHIE

AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

JULIUS AUFSEESSER

V

Wenn ich vor dreißig bis vierzig Jahren in Kunsthandlungen nach Lithographien fragte, begegnete ich meistens keinem rechten Verständnis für meine Forderung, weil Lithographien als Sammelobjekt überhaupt keinen Kurs hatten. Im Bewußtsein des Händlers stellten Lithographien wertloses Zeug vor, nach dem niemand fragte, von dem wohl Stöße durch einen langen Zeitraum hindurch irgendwo im Lagerraum in einer Ecke lagen, die aber einem Käufer zu zeigen, so wurde mir oft erklärt, mehr Mühe verursacht hätte, als sie Nutzen hätten erbringen können.

Wenn es mir dann durch Geduld und Zureden doch gelungen war, die Bedenken der guten Leute zu überwinden, wurden sie zunächst in ihrer ersten Ansicht bestärkt, wenn sie mich bei der Arbeit sahen, denn was ich da heraussuchte und zum Kauf beiseite legte, waren für ihr Verständnis so belanglose Sachen, so unschönes Zeug, manchmal nur wenige Striche, daß sich für sie zu einem lohnenden Geschäft keine Aussicht zu bieten schien. Bis ich dann häufig, zur Belebung ihres guten Willens, preisbildend eingriff und Werte schuf, die sie mit meiner Tätigkeit versöhnten.

Es kann ja ruhig gesagt werden, daß vieles, was man in deutschen Kunsthandlungen zu sehen bekam, besonders wenn es sich um die Produktion um 1860 handelte, nicht angetan war, der Lithographie Freunde zu erwerben. Die Blütezeit der Kunst war vorüber, der Zeitgenosse verband mit dem Begriff Lithographie etwas Minderwertiges, und wenn im Kunsthandel lithographierte Blätter

von Schwind oder Schadow, Isabey oder Menzel vorkamen, dann galten sie eben als Schwind-, Schadow-, Isabey- und Menzelblätter, man beachtete in erster Linie ihren Urheber, ihre Qualität und kümmerte sich weniger um ihre Herstellungsart. Die Lithographie als solche, so aktuell sie in unserer Zeit ist, war damals ganz außer Mode, und der Kunsthandel schenkte ihr kaum Beachtung, weil nichts damit zu verdienen war.

Mein Interesse galt von Anfang an der historischen Entwicklung der Lithographie. Ich versuchte, eine möglichst vollständige Sammlung von Drucken der Inkunabelnzeit, von der Erfindung im Jahre 1796 an bis etwa 1830 zusammenzubringen, um mit ihrer Hilfe zu Studienzwecken eine vollständigere Übersicht über alles Vorhandene zu gewinnen, als dies durch die einschlägige Literatur bisher möglich war.

Diese Aufgabe habe ich in fünfzehnjähriger, wirklich recht mühseliger Arbeit nicht etwa gelöst, trotzdem ich über und unter der Erde gegraben, in vielen Ländern, die ich besuchte, alle Winkel durchstöbert, in welchen ich Material vermuten konnte, aber es ist mir vielleicht gelungen, eine Grundlage zu schaffen für die Arbeit anderer. Jedenfalls gereicht es mir zur hohen Befriedigung, daß in der Spanne Zeit, auf die ich zurückblicke, das Interesse für die künstlerische Lithographie sich in kunstliebenden Kreisen außerordentlich verbreitert hat.

Nach fünfzehn Jahren Interesse für lithographische Inkunabeln, deren überwiegender Teil aus Versuchen und Demonstrationen besteht, welche künstlerische Ansprüche nicht dauernd befriedigen können, drängte sich mir, wollte ich mir den Geschmack an diesem Gebiet bewahren, die Notwendigkeit auf, die Meisterwerke dieser Kunst, welche eine spätere Zeit geschaffen, reine Schönheit an mich heranzuziehen. Das heißt, ich mußte mich entschließen, von Werken der großen französischen und deutschen Künstlerlithographien eine Sammlung anzulegen, und mich meiner alten, der Inkunabelnsammlung, entledigen. Diesen Entschluß habe ich im Jahre 1902 ausgeführt, habe meine Sammlung durch die Kunsthandlung Amsler & Ruthardt versteigern lassen, und der dafür von mir bearbeitete Katalog, welcher jetzt in den Bibliotheken der Kunsthändler und Sammler vielleicht unentbehrlich geworden ist, zieht das Fazit aus meiner ersten Sammelperiode. Die Vorankündigung einer Auktion von Lithographien und weiter nichts als nur solchen, verursachte damals in Händlerkreisen ein allgemeines Schütteln des Kopfes, man wußte nicht recht, was man damit anfangen sollte, welche Stellung zu einem solchen nie dagewesenen Ereignis zu nehmen war, die Herausgabe des von Amsler & Ruthardt luxuriös ausgestatteten Kataloges mit schönen Reproduktionen aber wirkte geradezu verblüffend, weil man den Chef des Hauses, Herrn Meder, als einen ebenso feinen Kunstkenner wie tüchtigen Kaufmann schätzte und hinter einer solch anspruchsvollen Aufmachung nun doch ein Objekt vermuten mußte, welches diese rechtfertigte.

So ganz ohne Bedeutung konnte also diese Lithographiensammlung nicht sein, — aber, aber, — kein Händler hatte Käufer für solche Blätter und hätte auch keine solchen aufzufinden gewußt, deren Kundschaft im Augenblick größeres Händlerinteresse für die angebotenen Stücke gerechtfertigt hätte. Und für seine eigene Rechnung Sachen, von welchen man nicht viel verstand, — für das eigene Lager solch gefährliche Objekte zu erwerben, von denen befreit zu sein man vor noch nicht langer Zeit glücklich war, hätte das die solide Anschauungsweise jener Zeit nicht zugegeben. Die Aussichten waren also, obwohl man der Auktion mit Spannung entgegensah und die Vorbesichtigung Neugierige herangezogen hatte, nicht gerade glänzend zu nennen, wenn auch aus dem Reiche bei den Versteigerern Aufträge eingelaufen waren, — bis eines Tages knapp vor der Entscheidung ein Breslauer Sammler einen Monstrezettel sandte, auf welchem für den größten Teil der 2400 Nummern des Kataloges Limiten für den Ankauf gegeben waren.

Also wenigstens ein Sonnenstrahl! Aber wenn diese Limiten auch als Sprungbrett für ein erstes Angebot zweckdienlich sein konnten, so waren sie doch nicht so leichtsinnig aufgefaßt, daß sie für einen Zuschlag ausgereicht hätten, denn sie begannen mit dem Preise von einer Mark und hoben sich bis zur schwindelnden Höhe von 6 bis 8 Mark für solche Stücke, die im Kataloge als große Seltenheiten bezeichnet waren.

Man konnte also dem Verkauf der Sammlung mit einiger Skepsis entgegensehen, trotzdem war Herr Meder als einziger unter allen eigentlich opti-

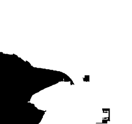


JOH. GOTTFR. NIEDLICH, KÖNIGIN LUISE. 1808



FRANZ LEOPOLD, FRIEDRICH WILHELM III. 1807

AUS DEN POLYAUTOGRAPHISCHEN HANDZEICHNUNGEN VON WILH. REUTER





THEODOR HOSEMANN, UMSCHLAGZEICHNUNG ZU BERLINER ERZÄHLUNGEN. LITHOGRAPHIE

mistisch. Aber bei ihm sprach in diesem Falle die Befriedigung, als erster deutscher Kunsthändler eine immerhin beachtenswerte Sammlung von lithographischen Frühdrucken in interessanter wissenschaftlicher Bearbeitung auf den Markt gebracht zu haben, mehr als materielle Vorteile.

Am Tage der Versteigerung waren im Auktionslokale Vertreter der Kupferstichkabinette in Berlin, Dresden, München, Stuttgart, des Germanischen Museums in Nürnberg, der Kunsthalle in Hamburg, der Brockhaussammlung in Leipzig und eine Anzahl von Kunsthändlern, sogar ein solcher aus Paris, um den langen Tisch versammelt. Ganz vereinzelte Sammler waren nur aus Neugierde gekommen, um mitzuschreiben, im ganzen überstieg die Zahl der Anwesenden kaum einundeinhalbes Dutzend und bei einzelnen, weniger interessanten Abteilungen war die Beteiligung noch geringer.

Rechnet man auch dazu die an die Versteigerer gelangten direkten Aufträge, so kann man sich nicht verhehlen, daß das Interesse für solch ein außergewöhnliches Ereignis nicht gerade überwältigend groß war. Und dem hat auch die materielle Bewertung der einzelnen Stücke aus der Inkunabelnzeit, ja größter Seltenheiten, fast unauffindbarer Frühdrucke, welche von größter entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung waren, und inzwischen gelegentlich Rekordpreise erzielt haben, entsprochen. Wenn auch erst Angebot und Nachfrage die richtigen Werte feststellen können, wenn auch bei einer Materie, die auf dem Kunstmarkt noch nicht einen festen Kurs gewonnen hatte, mit einer günstigen Bewertung nicht gerechnet werden kann, so bleibt es immerhin unverständlich, daß Stücke, welche jedem Museum für einen zukünftigen Aufbau unentbehrlich waren, und die sich jedem sachkundigen Museumsleiter in ihrer Wichtigkeit hätten aufdringen müssen, wie man im Auktionsjargon sich ausdrückt, unter den Tisch gefallen sind, und leichte Beute eines wenig Interessierten werden konnten, der sich nur wegen des geringen Preises ihrer annahm.

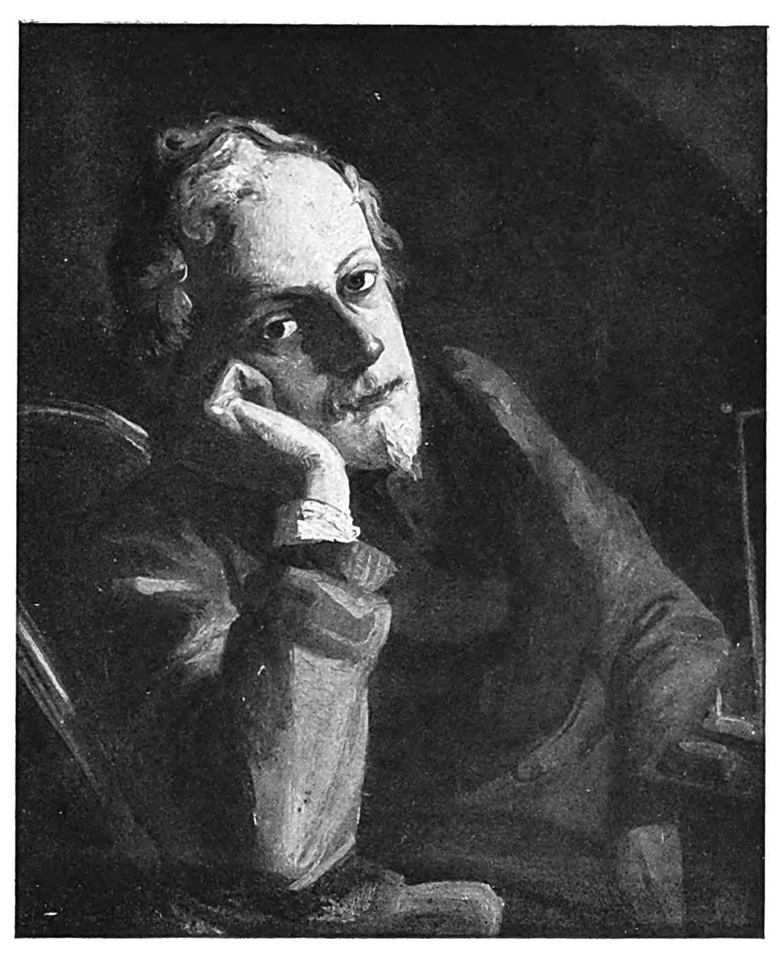
Eine leichte Hebung der Preise konnte bei den Stücken, die mit Entwicklungsgeschichte und Versuchen nichts zu tun hatten, beobachtet werden, aber erst bei rein künstlerischen Arbeiten, besonders bei solchen der großen Franzosen Deveria, Delacroix, Daumier, Gavarni, Charlet und Raffet kam es zu einigermaßen lebhafter Diskussion. Doch hielten sich auch hier die Bieter in gemäßigten Grenzen, und wenn man heute das große Interesse unserer Märkte für Originalarbeiten von Gustave Doré beobachtet, muß es geradezu grotesk wirken, daß damals feine Blätter dieses Künstlers für den Preis von 1,50 Mark zugeschlagen werden mußten, und ganz köstliche Drucke auf Chinapapier nur mit 10 und 18 Mark bezahlt worden sind. Daumier konnte unter anderen Stücken für sechs Blatt guter, handkolorierter Drucke aus der seltenen Folge der Robert-Macaire 19 Mark erzielen und das Album du Siège mit seinen monumentalen Blättern ganze 32 Mark. Die verschwenderischsten Liebhaber fanden eigentlich die schönen Pariserinnen des Achille Deveria; diese wußten ihren

Verehrern 20 Mark zu entlocken, dagegen konnte man wieder bei den Jahrgängen 1840 bis 1848 des Charivari in Halbjahrsbänden für 56 Mark entsprechende Ersparnisse machen. Wundervolle Blätter funden wie das beste Stück des achtzehnten Jahrhunderts, haben sich über ein bescheidenes Preisniveau nicht erheben können. Die berühmte Odaliske von Ingres wurde nach lebhaftem Kampfe



JOH. GOTTFR. SCHADOW, TITELBLATT ZU EINEM HEFT MIT ORIGINALLITHOGRAPHIEN BERLINER KÜNSTLER. 1829. LITHOGRAPHIE

von Delacroix sind für 24, 32 und 38 Mark verkauft worden. Die in Fülle vorhandenen Seltenheiten von Gavarni, reizende Boudoirszenen in Kleinformat, entzückende Folgen von Modebildern, die „Loge á l'Opera", so graziös und fein empum 47 Mark, grisailleartig hingehauchte, wundervolle Frauenportraits von Isabey, wahre Gedichte, für 30 bis 33 Mark und neun Blatt der Folge der zwölf „Equipages" von Eugène Lami für die Summe von 27 Mark zum Zuschlage gebracht.



EDUARD EICHENS, DER MALER JULIUS MOSER. 1837

Wenn ich in dieser kurzen Übersicht nur die größten Sensationen der Versteigerung berührt habe, so ist aus ihnen doch ersichtlich, daß rein künstlerische Arbeiten sich größerer Nachfrage erfreut haben als solche, die mehr in interessanten Demonstrationen von Künstlern bestanden, welche die lithographische Kunst aus der Taufe gehoben haben und an welchen die Sammlung besonders reich war. Solche Stücke haben, wenn sie auch künstlerische Fraktur tragen, immerhin nicht reinen Kunstgenuß gewähren können, denn bei ihrem Entstehen waren Schwierigkeiten der Technik noch nicht so weit überwunden, daß an sich künstlerische Schöpfungen in ihrer lithographierten Wiedergabe, das heißt im Drucke immer restlos als solche wirkten. Aber für den Forscher, welcher den fortschreitenden Ausbau der neuen Kunst zu beobachten hatte und für den Historiker, für ein Institut, dem die historische Entwicklung einer Kunstart anschaulich zu machen obliegt, mußten alle diese Stücke von größtem Wert sein, wenn sie auch nur, — nein, gerade weil sie ein erstes Stammeln bedeuteten. Um die Situation zu kennzeichnen, möchte ich erzählen, daß sich Karl Maria von Weber im jugendlichen Alter als Amateurlithograph versucht hat. Die Sammlung enthielt ein Musikstück, welches der dreizehnjährige Tonkünstler im Jahre 1800 lithographiert hat, schon zur Zeit der Versteigerung eine große Seltenheit, nicht nur als lithographische Inkunabel und heute vielleicht unauffindbar, sondern auch in musikgeschichtlicher Hinsicht von Interesse. Bei einem Verkaufe seltener Musikalien oder Autographen würde sich heute sicherlich ein lebhafter Kampf um solch ein Stück entwickeln, bei Amsler & Ruthardt jedoch mußte es für den Preis von 20 Mark verkauft werden.

Es könnte vielleicht befremden, wenn ein Sammler, von welchem man annehmen müßte, daß seine Sammlung ihr Entstehen idealen Beweggründen

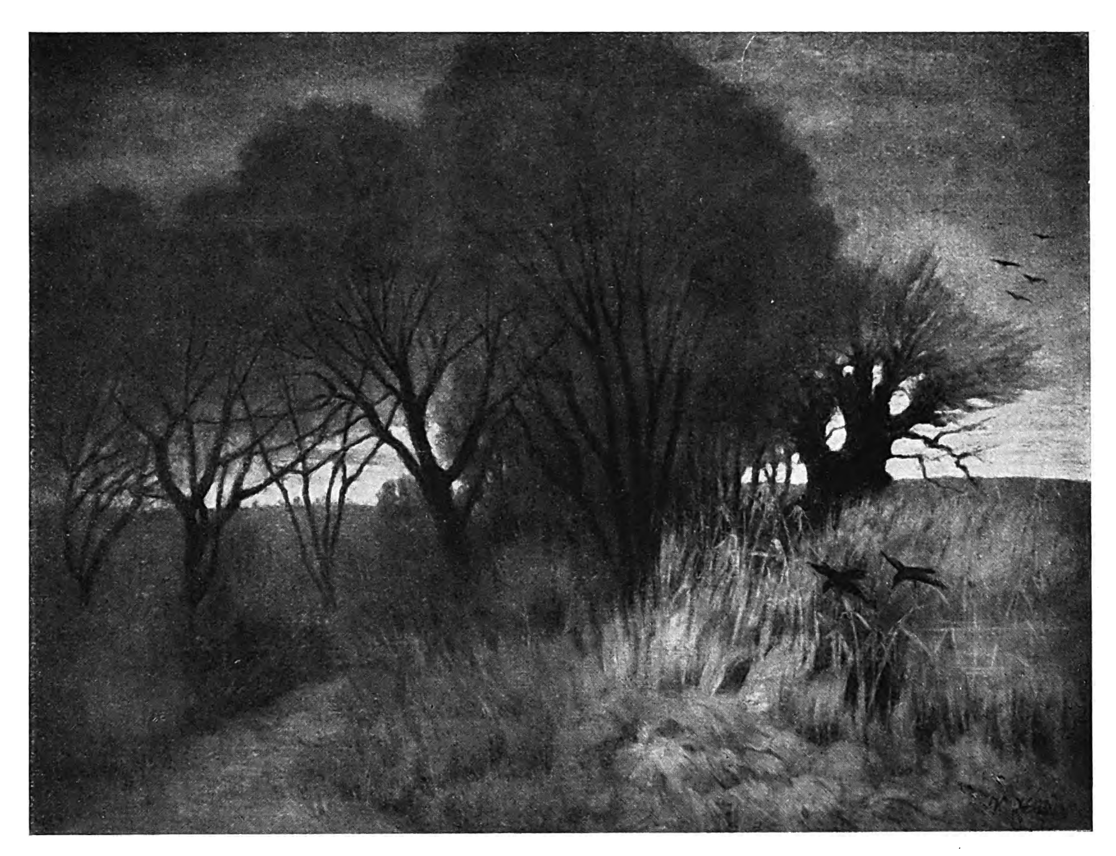


verdankt, der Preisfrage über Stücke, die er besessen, einen breiten Raum, wie es hier geschieht, einräumt. Aber da in einer Auktion der einzig gültige Maßstab für das Interesse, welches ein Objekt hervorruft, nur die Preisbildung sein kann, bietet die von mir beobachtete Form der Schilderung eben die einzige Möglichkeit, ein Bild der damaligen Teilnahme der Kunstinteressenten an einer künstlerischen Vervielfältigungsart, welche heute so angesehen ist, zu zeichnen. Es ist bemerkenswert, daß die von mir schon an anderer Stelle erwähnten künstlerischen „Polyautographischen Versuche" von Wilhelm Reuter auch bei den Besuchern der Auktion vor allen anderen frühen deutschen Lithographien zur Geltung gekommen sind. Besonders ist dies der Fall gewesen bei den bedeutenden Arbeiten von J. G. Schadow, sowie bei den interessanten frühen Versuchen des Wilhem Reuter selbst. Und wenn auch hier die Verkaufspreise nicht gerade aufregend zu nennen waren, so überstiegen sie doch die für andere deutsche Frühdrucke erzielten um ein erhebliches.

(Fortsetzung folgt.)



ED. RABE, BERLINER LEIERKASTENMANN
LITHOGRAPHIE



KARL HAIDER, MOORLANDSCHAFT
BESITZER: ERNST HAIDER, MÜNCHEN

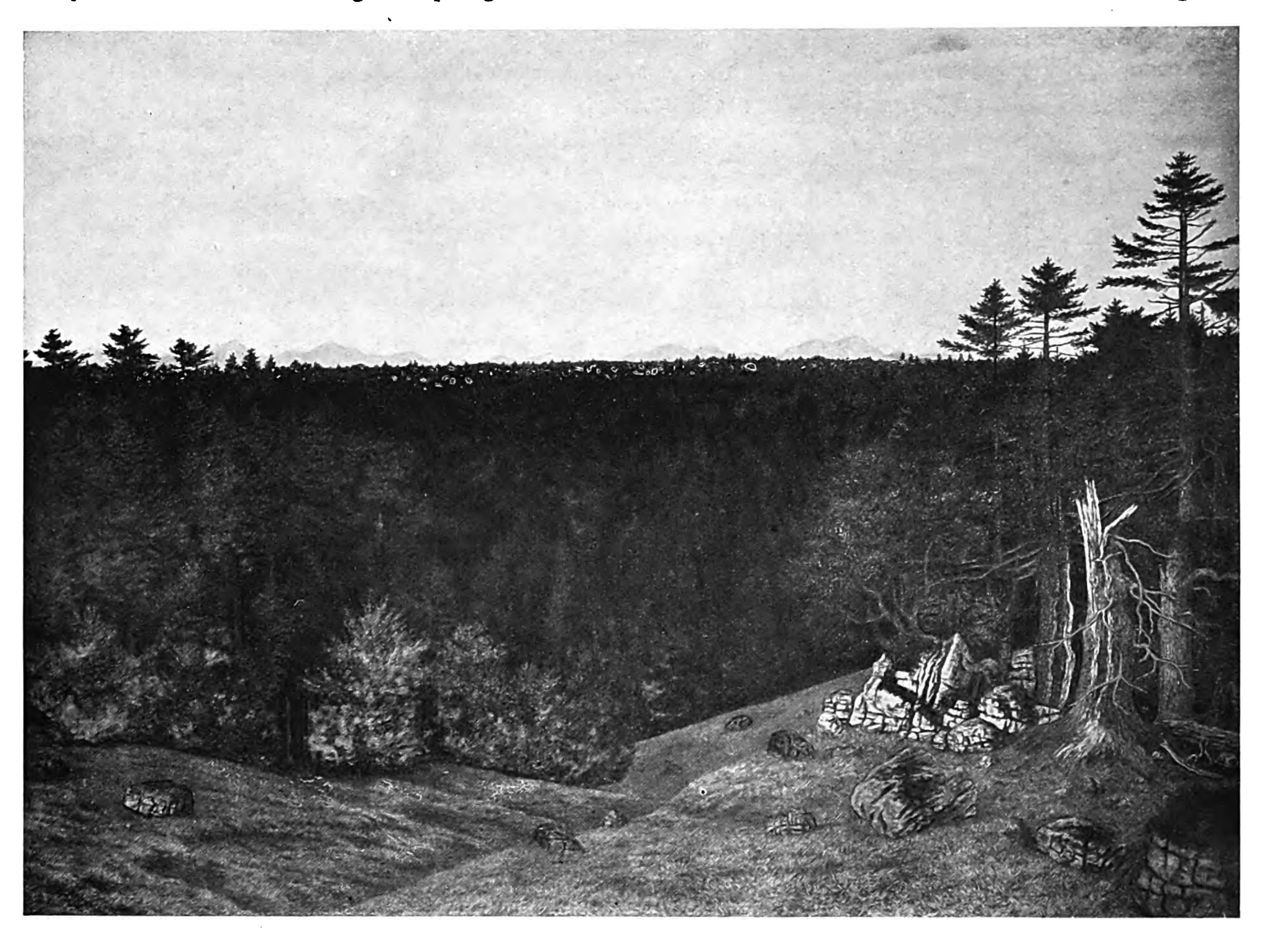
ZUR WÜRDIGUNG HAIDERS

VON

G. F. HARTLAUB

Auf die vielen großen Ausstellungen des Gesamtlebenswerkes von Hans Thoma ist nun endlich in der Mannheimer Kunsthalle die Gedächtnisausstellung seines Jugendfreundes Karl Haider gefolgt. Seines Weggenossen: denn ganz ohne Frage hatten beide Maler, der Schwarzwälder Bauern- und der oberbayrische Jägerssohn, in ihrer Kunstübung einen ähnlichen Ausgangs- und einen vergleichbaren Zielpunkt. Die satte, reiche Atelierkultur und der einzigartige Künstlerkreis in der Münchner Umgebung Leibls um 1870 hat dem jungen Haider entscheidende Grundlagen und dem sechs Jahre älteren Thoma zum mindesten eine wichtige Bildungsstufe dargeboten. Und auch ihrer gesamten Weiterentwicklung ist viel Wichtiges gemeinsam. Beide geraten in einer Art von bewußter Bäuerlichkeit immer mehr in Gegensatz zu der großstädtisch-internationalen Kunstentwicklung des Impressionismus, beide meiden, getragen von einer tatsächlich naiven Naturanlage, ein gewisses vaterländisches Archaisieren nicht ganz und endlich öffnen sich beide gern dem verpönten „Poetischen" in der Malerei, wobei Thoma gelegentlich in ein unleidliches Wagnerpathos abirrt, während Haider hie und da dem gefährlichen Zauber Böcklins unterliegt. Aber über diese Grundgemeinschaft hinaus welcher tiefe, geradezu symbolische Wesensunterschied in Kunst

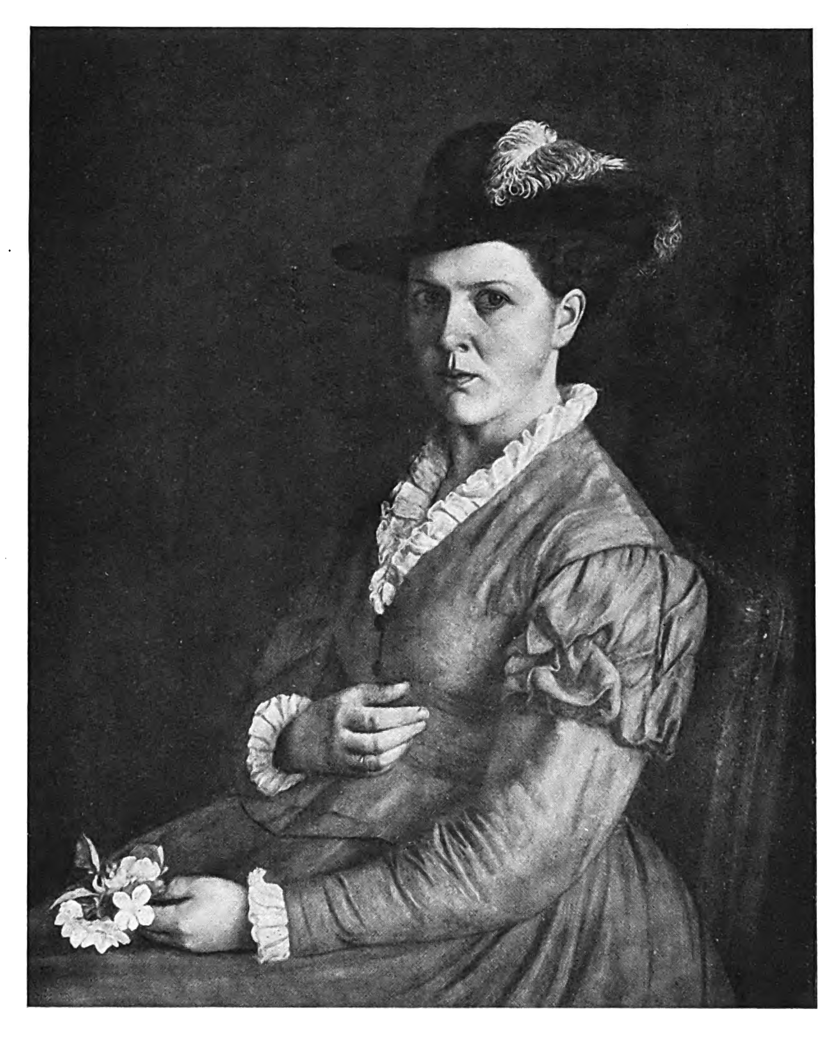
und Charakter der beiden Freunde und Weggenossen! Für den Psychologen genügt es, den körperlichen Habitus, wie ihn die Selbstbildnisse der beiden Gebirgler darbieten, zu vergleichen. Bei Hans Thoma der „Pykniker", wie es Kretzschmar in seinem ausgezeichneten Werke über Körperbau und Charakter nennt, der Breitschädel auf kurzem Hals zwischen breiten Schultern, von Temperament eine Mischung des phlegmatischen melancholisch-cholerisch, wenn denn die alten Temperamentsbegriffe herhalten sollen, — „saturnischen" Geblütes hätte man zu Dürers Zeiten gesagt. Schicksalshaft folgerichtig entspricht dem Leben und Werk der beiden Männer. Thoma, ein Sonntagskind, dem alles verhältnismäßig leicht wird — solange ihn nicht falsche Bildungseinflüsse beirren —, der bald zu Ruhm kommt, der „Könner" in seinen Grenzen, dem es vergönnt



KARL HAIDER, ÜBER ALLEN GIPFELN IST RUH

BESITZER: W. WEIGAND, MÜNCHEN

und sanguinischen Gestimmtseins, weltfroh, gutmütig, humorvoll, in Sicherheit und volkshafter Weisheit zwischen Wirklichem und Überwirklichem angesiedelt, der jovialische Typus. Haider, der „Astheniker", Langschädel, von etwas eingefallenen Zügen, in der Jugend von fast seherisch erregtem Ausdruck, später herb, zusammengerissen, fast professoral dabei doch immer noch hinter den strengen Brillengläsern eine gewisse angstvolle Weltergriffenheit verbergend, von Gemütsart ist, ein großes Lebenswerk zu schaffen und es ganz auszurunden. Haider, immer einsamer, schwerer, hartnäckiger als Thoma, kein freundlich weiser Kalendermann, sondern ein Ahner des musikalisch Unsagbaren, im äußeren Leben viel von Unglück verfolgt, der Maler mit der ungeschickten Hand, wie ihn Thoma gelegentlich genannt hat, kein praktischer Mensch, ein Experimentier und Sucher, der nur ein schmales, zum Teil noch schlecht erhaltenes Lebenswerk hinterließ, immer mit der



KARL HAIDER, DIE ERSTE FRAU DES KÜNSTLERS
BESITZER: DR. K. ZITZMANN, NIEDERPÖKING

Kritik zu ringen hat, noch bis heute von fast allen Maßgebenden ignoriert wird und dann zu früh an schwerer Krankheit starb.

Und wie Natur und Schicksal sich gegeneinander abheben, so auch das malerische Werk der Beiden. Am nächsten kommen sie sich wohl im Figurenbild, aber in den Landschaften gehen beide meist ihren eigenen Weg. Thomas mittelgroße Landschaftsbilder, eine geschmeidige Malerei über einer detailreichen Zeichnung, meist sonntäglich hell, immer von menschlichem Tun, von Kindern und Landleuten belebt, eine Natur, die anmutet wie des lieben Herrgotts gute Stube, freundlich im Wechsel der beweglichen Talmulden und Höhen, Wiesen und Wäldern, Tannen und Buchen, meist ein kleiner idyllischer Ausschnitt des großen Seins. Haiders Naturszenerien menschenleer und groß, von oben her gesehen aus der „Himmelsperspektive", durch viele Baumgründe der Vorberge in unendliche Alpenfernen leitend, der düstere Wolkenhimmel meist wie ein schwerer Orgelpunkt über die Fülle der Einzelmotive, des Nächsten und Fernsten hinwegklingend. Eine beständige, fast monotone Variation über das Thema: „Der Wald steht schwarz und schweiget." —

Die Mannheimer Ausstellung hat einen Großteil des nicht sehr umfangreichen Gesamtwerks an Haider-Gemälden und Zeichnungen zusammengebracht. Manches freilich blieb — etwa wegen der Transportschwierigkeiten aus dem besetzten Gebiet — unerreichbar, anderes war im Ausland, auf manches konnte verzichtet werden, so auch auf die häufigen Repliken derselben Bildmotive.

Zum erstenmal sieht man deutlich den frühen



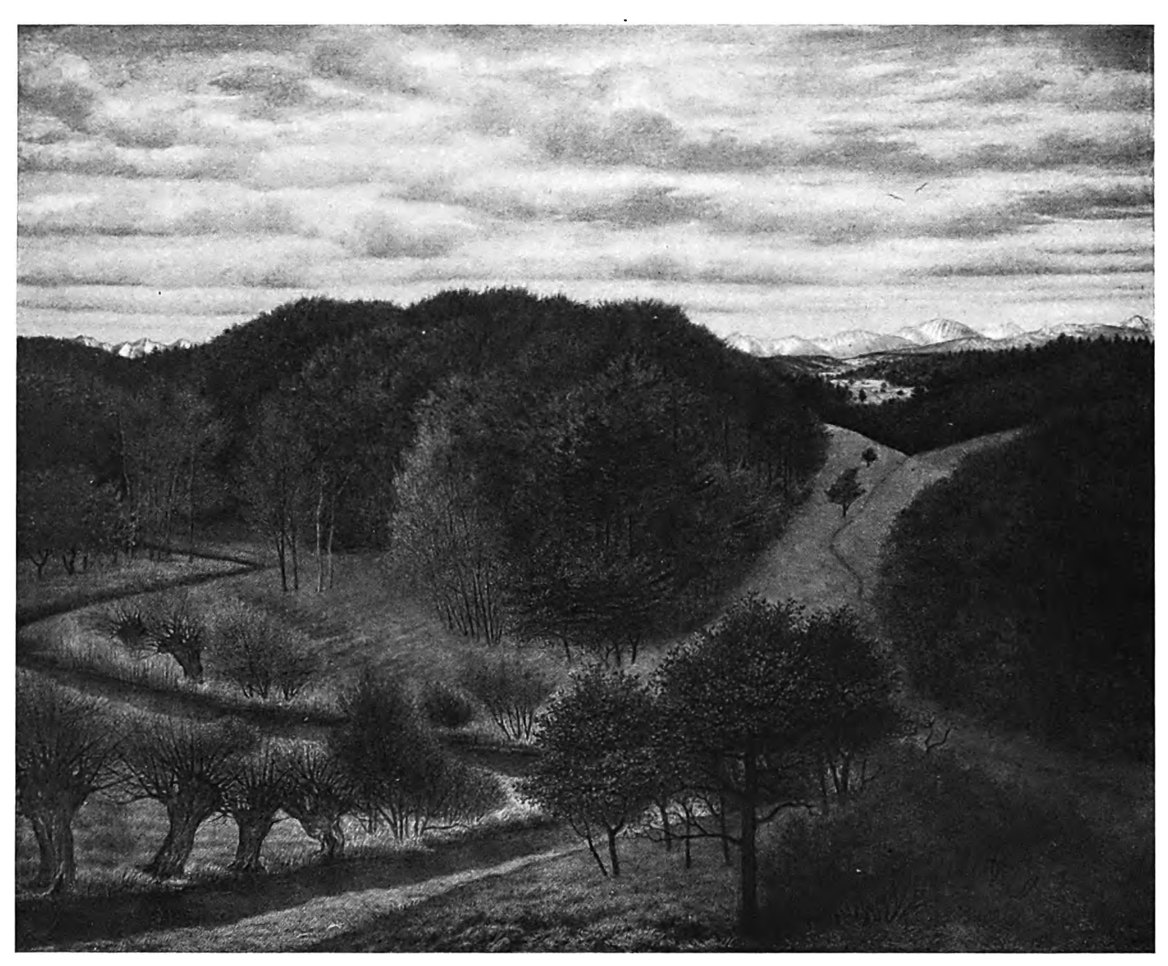


KARL HAIDER, FRAU E. GREINWALD

BESITZER: NATIONAL-GALERIE, BERLIN

Haider, den Gefährten des Leiblkreises der sechziger und siebziger Jahre. Im Anfang ist der Einfluß des wahlverwandten Viktor Müller wohl noch stärker als der des großen Realisten. Da ist das sympathische Selbstbildnis von 1868, von einer lyrischen einfühlenden Art, dann die melancholische „Moorlandschaft" aus demselben Jahre, die geheimnisvolle „Ebersberger Eiche" von 1870, Bilder, in denen sich der romantische Zug, etwa in der Sprache der älteren Münchner Stimmungslandschaft, noch selbständiger zeigt, während die „Blumenwiese" von 1873 in ihren gedämpft leuchtenden Farben bei stark dekorativer Anlage schon ganz haidersch anmutet, Stimmungsklänge vorweg nehmend, die man in Deutschland erst ein Vierteljahrhundert später zur Zeit Kalkreuths und der Worpsweder (wenn auch mit geringerem Glück) anstrebte. 1875, als sich der engere Leibl-Kreis schon aufzulösen begann, kommt die Leiblsche Schule erst ganz durch. Das Bildnis der ersten Frau (von 1875), Katharina Brugger, ein ganz im hohen Leibl-Stil prachtvoll gemaltes Stück, der „neue Stutzen" 1880, der ja lange im Handel als Leibl ging: das sind die merkwürdigsten Zeugnisse dieser Selbstentäußerung, Selbstüberwindung des jungen Meisters, der hier zunächst einmal ganz in einem stärkeren, wenn auch nicht edleren Wesen untertauchte. Dagegen zeigen ihn die achtziger Jahre, wenn man von einigen Rückfällen ins Akademische („Laborant", 1886) absieht, auf einem Anstieg aus eigenster Kraft, der nicht mehr neben Leibl, wohl freilich noch neben Hans Thoma hinführt, aber doch nur als sein Weggenosse, nicht als Begleiter oder Schüler. Es überwiegen die



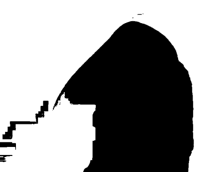


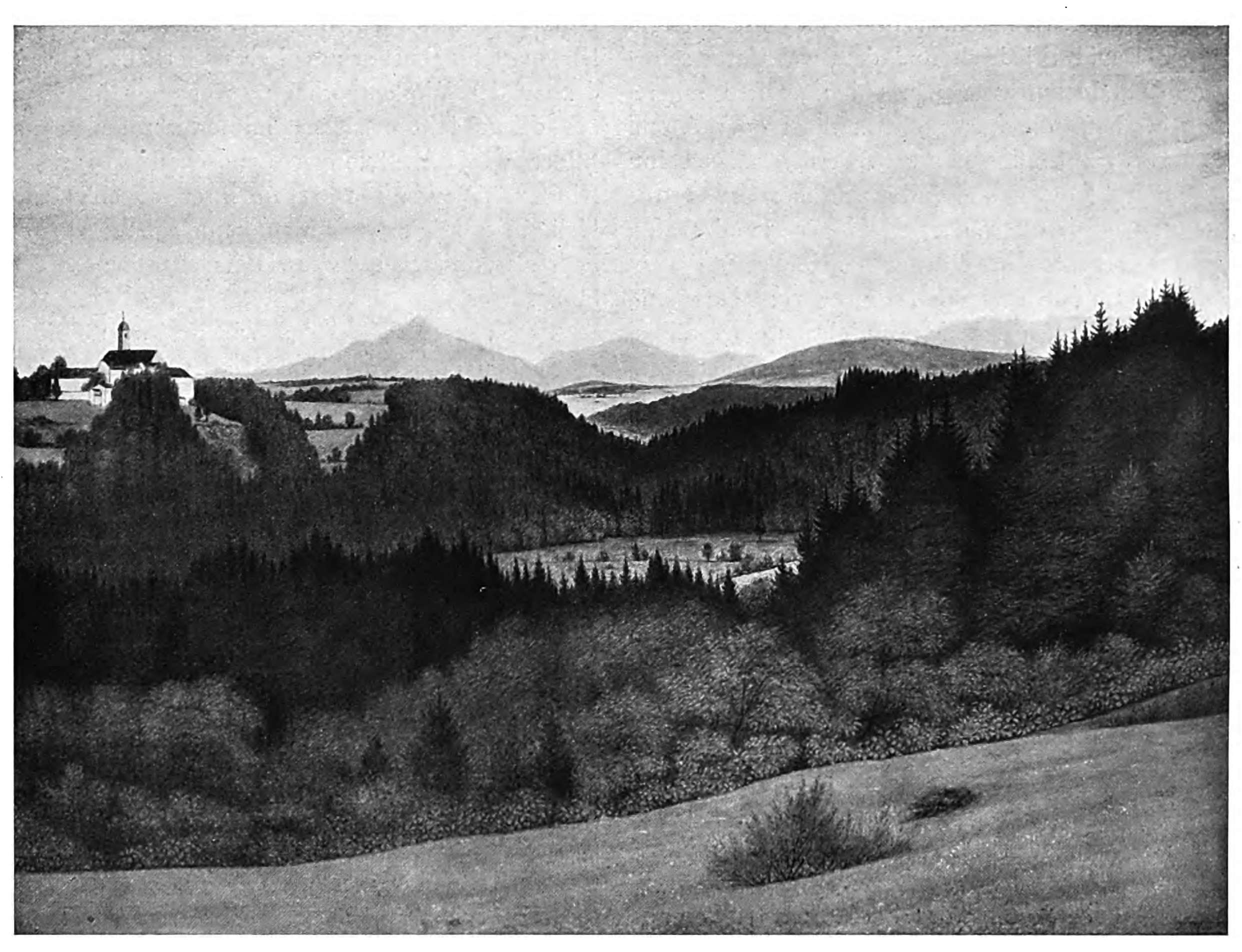
KARL HAIDER, LEUTSTETTER LANDSCHAFT

KUNSTHALLE, MANNHEIM

Figurenbilder. Die Mannheimer Ausstellung zeigt die bekannte „Moni“ von 1883 und das „Bauernmädchen am Fenster“ 1887, welches in diesem Sommer auf der großen Münchner Ausstellung „Fünfzig Jahre deutscher Malerei“ beträchtliches Aufsehen erregte. Bei der „Moni“ überrascht die Kraft einer emailartig leuchtenden Lokalfarbe, bei stärkster Zeichnung und Modellierung — etwas Altmeisterliches im Sinne der alten Holztafeln Cranachs und Dürers, ohne doch irgendwie an Altertümelei denken zu lassen. Haider ist schon Mitte der siebziger Jahre bei Böcklin in Florenz gewesen und man hat den Eindruck, daß er das, was dieser in der Farbe anstrebte, mit größerem Glück und Geschmack seinen eigensten Aufgaben dienstbar macht. Gelöster noch als die „Moni“ mutet das „Bauernmädchen“ an, eine liebenswerte Komposition von mild leuchtendem Kolorit mit jenem für Haider so charakteristischem Landschaftsausschnitt im Hintergrund, in dessen herber, reiner Naivität ein Stück altdeutscher Landschaftsmalerei wieder aufklingt. Der Ausdruck vom „Bauern-Giorgione“, den Bayersdorfer über Haider prägte, wird vor solchen (ganz und gar unsentimentalen) Bildern verstanden.

Gegen Ende der achtziger Jahre wird aber auch die Weggemeinschaft mit Thoma verlassen und Haider entfaltet seinen eigenen Landschaftsstil, der bei einer gewissen Magerkeit und Dürre des Vortrags, einem fast reaktionär anmutenden Puritanismus doch eine innere Größe des räumlichen Aufbaues und eine gedrungene Fülle der Erscheinung aufweist, für deren zuchtvolle Schönheit wir erst langsam wieder ein gerechtes Urteil aufbringen. 1893 entsteht die große „Leutstetter Landschaft“, eine Neuerwerbung der Mannheimer Kunsthalle, zunächst befremdend, weil hier fast alles Zeichnung ist, und die Farbe, obgleich mächtig im sonoren Zu-





KARL HAIDER, DAS MANGFALLTAL

BESITZER: DR. HÜCK, BERLIN

sammenklang der braunen und silbergrauen Vorfrühlingstöne, nur recht eigentlich Färbung, nicht Auftrag und selbständig belebende Pinselschrift ist. Dann aber überrascht um so mehr die mächtige Präzision dieser Gestaltung, die das Nächste wie das Fernste, die Einzelheiten wie das Unendliche mit einer gleichen tiefen Ruhe erfaßt. Diese innere Ruhe der Seinsverbundenheit, nicht idyllisch im Kleinen oder Genrehaften wie bei Hans Thoma, sondern das Ganze der Welt umfassend ist Karl Haiders Eigenstes und Geheimstes; unter seinen Zeitgenossen wüßte ich nur noch einen, der solche letzte Ruhe besitzt: Anton Bruckner. Ob Haider ihn gekannt und geliebt hat? Sein Verhältnis zur Musik war das lebendigste; aber wir wissen nur, daß seine ganze Aufmerksamkeit auf J. S. Bach gerichtet war, — auch das ist bezeichnend genug. Von den älteren Malern stand ihm keiner so nah wie Ruysdael und dann natürlich die Deutschen und Niederländer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Dürer, Cranach, Brueghel, seine eigentlichen geistigen Ahnen.

Nun folgen in der Ausstellung eine ganze Reihe großformatiger Landschaftsbilder. Das bekannte „Über allen Gipfeln ist Ruh" zuerst. Dünne Mondsichel im Zwielicht eines hell violetten Abendhimmels über dem erstarrten Schweigen eines herbstlichen weinrotblauen Tannenwaldes, zwei horizontale Schichten übereinander, nur wenige höhere Tannen — die Lieblingsbäume des Malers — ragen mit magischer Silhouette aus der irdischen Waldesnacht in die himmlische Transparenz hinüber. Noch deutlicher als hier kommt in der großen „Felsenlandschaft", die jetzt die Münchner Staatsgalerie erwarb, eine bedeutsame Beziehung zum Vorschein, die die Landschaftskunst Haiders uns geschichtlich verständlicher macht und ihm den rechten Platz in der Entwicklung deutscher

Malerei anweist: zu dem hundert Jahre älteren Caspar David Friedrich und dem was Carus seine „Erdlebenbildekunst" genannt hat. Diese innere Gemeinschaft, die hier nicht zerredet oder durch Nachweis von Einflüssen erklärt werden soll, scheint auch Werke wie die „Mühlsturzhörner" 1901, „Kloster Weyarn" 1907, „Ickinger Landschaft" 1911 zu segnen — alle diejenigen Bilder, in denen Böcklins Einfluß und die Neigung zum Dogmatischen überhaupt unsern Maler nicht zu einem allzu planmäßig dekorativen Stilisieren verführt hat. Diese Bilder wollen trotz ihres großflächigen, großräumigen Aufbaues doch mit beschaulichem Verweilen betrachtet werden — auch aus der Nahsicht —, eine Forderung, an deren Erfüllung ein moderner Beschauer heute kaum mehr gewöhnt ist. Bei dem kosmisch weiten Zug seiner Pläne, seiner Perspektiven zu den „Gefilden hoher Ahnen" sind Haiders geistige Organe doch ganz in das Einzelne, Nahe verklammert — darin ist diese Kunst allerdings echt deutsch in jedem Sinne dieses Wortes.

Es ist eine dankbare Aufgabe, aus Landschaften wie den genannten, Details heraus zu photographieren. Man erhält dann, wie auf den Miniaturbildern früher Niederländer, eine ganze Reihe überraschend neuer, völlig durchgeführter, ja kompositionell abgeschlossener Naturausschnitte. Beweis für die innere Fülle dieser Erdenlebenbildekunst. Leider erschwert die meist sehr düstere Farbenstimmung vieler Landschaften vor allem aus den neunziger Jahren dem Beschauer die Auffassung dieser Fülle. Haiderbilder, noch dazu nachgedunkelt, haben Licht, sehr viel Licht, nötig. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens erhellt sich indessen der Wolkenvorhang, wenn auch Haider die offene Himmelsbläue immer vermieden hat. Bilder wie die „Ickinger Landschaft" 1911 und Kloster „Weyarn" 1907 in ihrer abgeblendeten Helligkeit zeigen in Mannheim diese zugänglichste freundlichste Seite Haiderscher Landschaftskunst.

Es ist notwendig, daß wir beginnen, diesen ruhevollen objektiven Landschafter, den geistigen Erben Friedrichs, den Nachfahren Brueghelscher und Cranachscher Naturgesichte in Haider ganz zu erkennen. Er ist viel mehr als der Apostel einer „Heimatkunst", für die eine gut gemeinte Propaganda ihn in Anspruch nahm. Gewiß hat er gleichzeitig — mehrfach in direkter Nachahmung Böcklins und auch darin Thoma vergleichbar — allerlei Phantasiebilder gemalt, auch halb allegorische Figurenbilder von etwas steifleinener und ärmlicher Haltung, nicht gerade sentimental, aber fast philiströs auf jeden Fall in der glatten, glasigen Durchführung und malerisch bisweilen unleidlich. Solche Bilder sind schon veraltet, andere bessere werden sich wegen gewisser bedauerlicher technischer Fehlversuche dieses Malers, der doch so sehr nach altmeisterlicher Beständigkeit strebte, kaum lange erhalten. Haiders Lebenswerk ist, wie wir bemerkten, zudem nur gering an Umfang. So wird nicht sehr viel dauern in der Zeit, noch weniger in der Ewigkeit. Aber dieses Wenige ist unschätzbares, noch lange nicht genug gewürdigtes Gut in der Geistesgeschichte unserer Nation.







KONRAD WITZ, DER HEILIGE CHRISTOPHORUS
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS, BERLIN

KONRAD WITZ

VON

CURT GLASER

Im Jahre 1901 veröffentlichte Daniel Burckhardt den Aufsatz, in dem er seine Entdeckung des Malers Konrad Witz mitteilte und damit eine der wesentlichsten Bereicherungen der Geschichte deutscher Kunst gab. Seither ist das Interesse zahlreicher Forscher dem oberrheinischen Meister zugewandt gewesen, und einige wichtige Funde haben dem Werke erwünschten Zuwachs gebracht, nicht ohne daß von anderer Seite allerdings Einspruch erhoben worden wäre. An einer Arbeit aber, die das Ergebnis kritisch sichtend, weiterer Bemühung eine neue Grundlage geschaffen hätte, fehlte es merkwürdigerweise bisher, blieb doch auch das kürzlich erschienene Werk von Paul Ganz über die Frührenaissance in der Schweizer Malerei gerade in dieser Hinsicht unbefriedigend. Erst das neue Buch Wendlands* erfüllt die Aufgaben, die der Witz-Forschung gestellt waren, in vielen Punkten in vorbildlicher Weise. Fragen der Zusammengehörigkeit bekannter Werke sind so überzeugend gelöst, daß man sich wundert, wie Zweifel bisher überhaupt bestehen konnten. Fragen der Zuschreibung zweifelhafter und neu in den Zusammenhang einbezogener Werke werden sachlich behandelt, und es wird nicht möglich sein, an den vorgebrachten Argumenten vorüberzugehen. Für die Zeitfolge der Werke endlich werden wichtige Erkenntnisse gewonnen.

* Konrad Witz, Gemäldestudien. Von Hans Wendland. Basel 1924, Benno Schwabe & Co., Verlag.



KONRAD WITZ, KOPF DES JOACHIM. DETAIL DER „BEGEGNUNG“
OLSBERGER ALTAR, BASEL

AUS „KONRAD WITZ, GEMÄLDESTUDIEN VON HANS WENDLAND“
BASEL, BENNO SCHWABE & CO.

So unterscheidet sich Wendlands Witz-Buch in sehr vorteilhafter Weise von den meisten Kunstpublikationen der letzten Jahre. Es ist nicht ein Bilderbuch mit begleitendem Text, es enthält vielmehr eine Reihe wesentlicher Beobachtungen, die geeignet sind, das Werk des Meisters aufzuhellen, und es teilt diese Beobachtungen in sachlicher, klarer Weise mit. Die vortrefflichen Illustrationen dienen ausschließlich der Verdeutlichung des Textes. Da das Buch in dem gleichen Verlage erschien, der bereits einen Band mit Abbildungen aller bis dahin bekannter Werke des Witz herausgegeben hat, wird deren Kenntnis bei dem Leser vorausgesetzt, und die Lichtdrucke beschränken sich darauf, neu aufgefundene Stücke, neue Zusammenstellungen der alt bekannten und aufschlußreiche Einzelaufnahmen zu geben.

Die ersten wichtigen Feststellungen beziehen sich auf den Basler Heilsspiegelaltar. Durch genaue Untersuchung der erhaltenen Tafeln ist es Wendland gelungen, die Schwierigkeiten zu beseitigen, die sich einer befriedigenden Rekonstruktion des ehemaligen Zusammenhanges der Altarflügel entgegenstellten. Es zeigte sich, daß durch Anstückungen die Größenmaße einzelner Bilder willkürlich verändert worden sind. Reduziert man diese Tafeln auf ihr ursprüngliches Format, so ergibt sich für jede in höchst einleuchtender Weise ihre Stelle in dem vom Künstler gewollten System. Eine Schwierigkeit bereitet allein der Christophorus. Wendland mußte hier selbst seine Ansicht im Verlaufe der Arbeit ändern, da in Dijon zwei bisher unbekannte Tafeln des Altars auftauchten, die das Stück von der ihm zugewiesenen Stelle der beiden großen Altarflügel verdrängten. Nun findet es hypothetisch Platz auf einem feststehenden Flügel, dessen einziger Rest es wäre. Aber das bleibt eine Nebenfrage. Wie der Heilsspiegelaltar im ganzen ausgesehen hat, davon besitzt man nach Wendlands Untersuchungen nun eine wohlbegründete Vorstellung.

Nicht minder bedeutsam ist Wendlands Rekonstruktion des Petrusaltars, dessen in Genf erhaltene Flügel bekannt waren, dem aber nun die eine verlorene Mitteltafel in einem Gemälde der Berliner Galerie wiedergegeben wird. Wieder war der tatsächliche Sachverhalt durch nachträgliche Anstückungen verdunkelt. Witz liebt es, seine Figuren vom Bildrahmen überschneiden zu lassen, um sie fest an den Rändern zu verankern. Späteren Restauratoren erschien das so ungewohnt, daß sie hier vor allem bessernd einzugreifen sich verpflichtet fühlten. So wurde die Berliner Tafel so gründlich verändert, daß die bisherigen Beurteiler über eine wohl begreifliche Empfindung peinlicher Fremdheit nicht hinausgelangten. Trotz offenkundiger Verwandtschaft wagte niemand, die Attribution an Witz auszusprechen. Nun, da die Anstückungen entfernt und Übermalungen beseitigt sind, ist das Rätsel mit einem Schlage gelöst und das Werk des Witz um ein wichtiges Stück bereichert. Allerdings ergibt sich für den Altar, dessen zweite Mitteltafel bisher für verloren gelten muß, eine merkwürdig niedere, breite Gesamtform. Aber Wendland hat recht, wenn er zu dem Schlusse kommt, daß der erhaltene Bestand keine andere Lösung zuläßt, und zudem rechtfertigt die Form der Kapelle, in der der Altar ursprünglich stand, wie schon Ganz ausgeführt hat, das niedrige Breitformat.

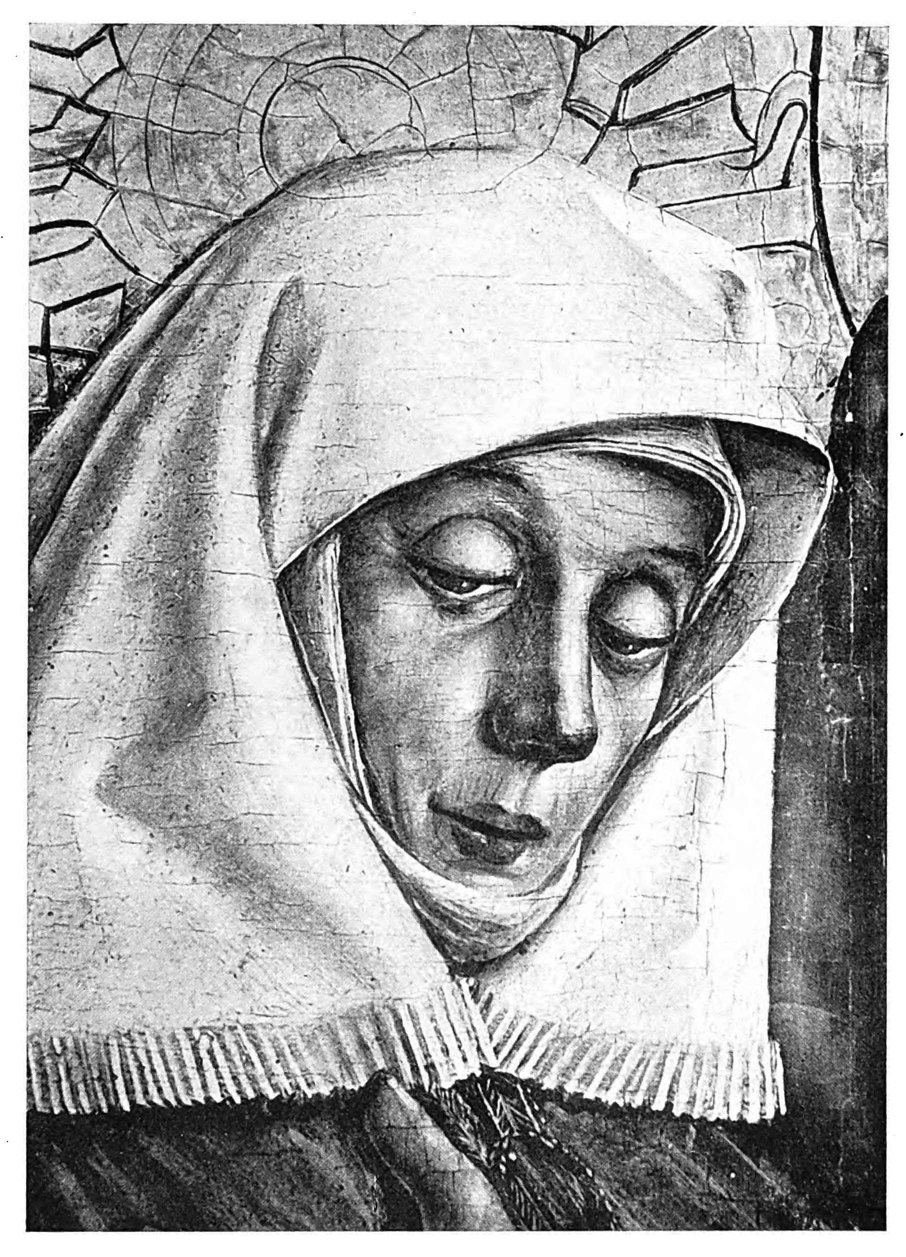
Auch der dritte Altar wird um ein Stück bereichert, dessen Zuschreibung an Witz bisher nicht gewagt worden ist. Aber schon das gleiche Muster des Goldgrundes läßt es durchaus plausibel erscheinen, daß das Basler Madonnenfragment aus Olsberg ehemals mit der goldenen Pforte, die ebenfalls das Basler Museum besitzt, zusammengehörte, deren Zusammenhang mit den Tafeln in Straßburg und Nürnberg schon immer vermutet worden war. Der Altar scheint in Olsberg gestanden zu haben, da man keinen Grund hat, an der Herkunft des Basler Fragmentes zu zweifeln.

Über die kleinen Bilder in Berlin und Neapel und die Berliner Zeichnung, zu denen Valentiner eine Beweinung bei Frick in New York, Wendland selbst eine jüngst in Paris aufgetauchte Tafel mit dem heiligen Christophorus, die mittlerweile ins Berliner Museum gelangt ist, hinzugefügt hat, konnte bisher Einigkeit der Forscher nicht erzielt werden. Wendlands positiver Einstellung zu diesen Werken ist wohl beizupflichten. Die gewiß auffallenden Unterschiede er-

KONRAD WITZ, KOPF AUS DER BEFREIUNG PETRI. PETRUSALTAR, GENF

AUS „KONRAD WITZ, GEMÄLDESTUDIEN VON HANS WENDLAND“. BASEL, BENNO SCHWABE & CO.





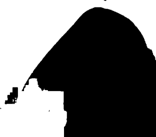
KONRAD WITZ, KOPF DER ELISABETH. DETAIL DER „BEGEGNUNG“. OLSBERGER ALTAR, BASEL

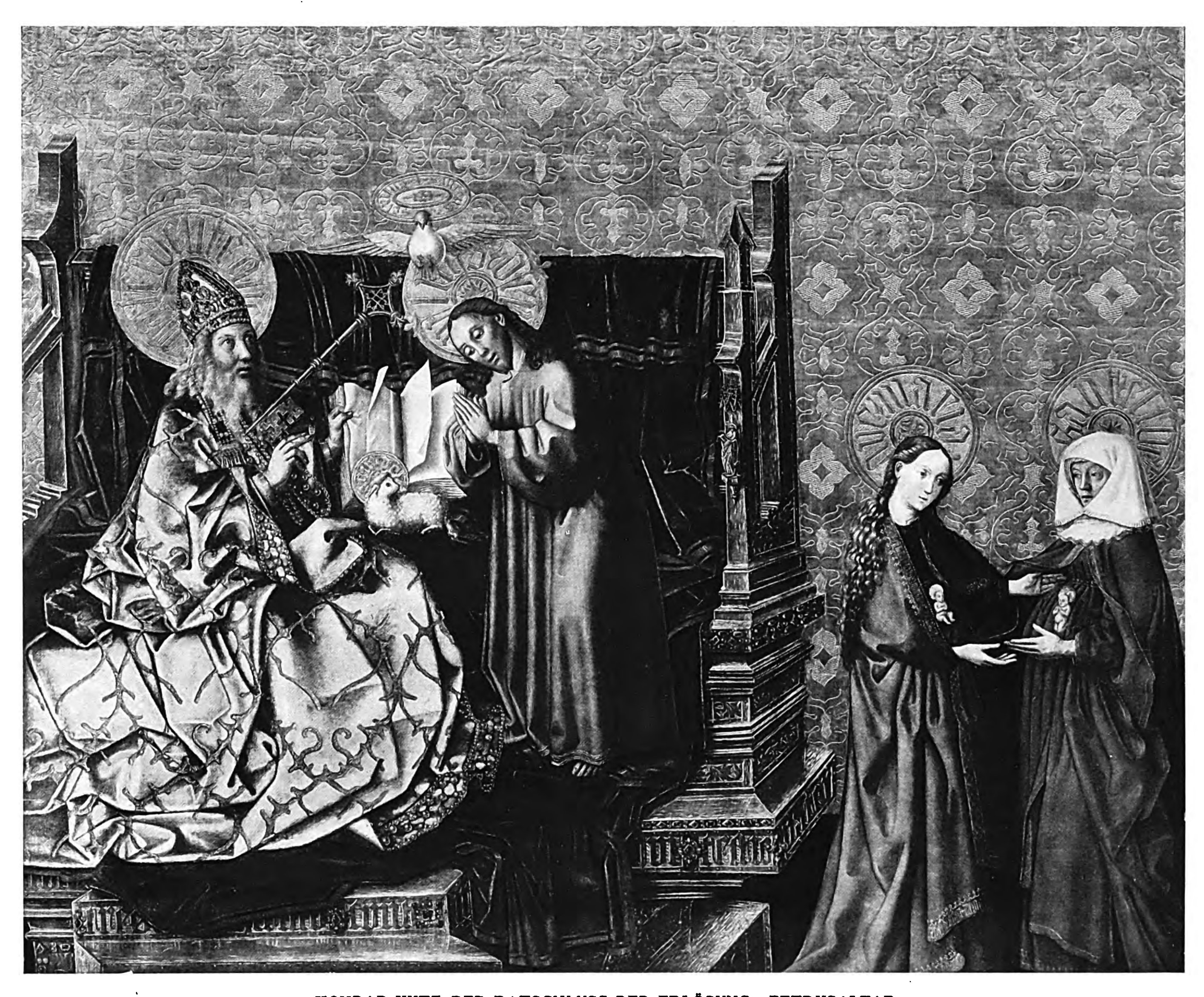
AUS „KONRAD WITZ, GEMÄLDESTUDIEN VON HANS WENDLAND“. BASEL, BENNO SCHWABE & CO.

klären sich durch das verschiedene Format, im übrigen sind die Verbindungen mit den gesicherten oder allgemein anerkannten Werken so eng, ist die Qualität so hoch, daß man in unlösbare Schwierigkeiten gerät, wenn man die Attribution an Witz nicht annimmt.

Die weitgehenden Kombinationen, die aus dem Vorkommen der Namen Hans und Konrad Witz in deutscher und lateinischer Form an verschiedenen Stellen gezogen worden sind, lehnt Wendland ab, da einerseits der Beweis der Identität mit dem Maler und seinem Vater nicht erbracht ist, anderseits die Annahme der Gleichsetzung zu Widersprüchen führt. Damit entfällt sowohl die Herkunft des Meisters aus Konstanz wie die historisch beglaubigte Beziehung zu Dijon, die aus dem Vorkommen eines Hance de Constance in den dortigen Urkunden erschlossen wurde. Die westliche Orientierung der Kunst des Witz, die aus dieser vermeintlichen Erwähnung seines Vaters gefolgert wurde, hält aber auch Wendland auf Grund stilkritischer Erwägungen aufrecht, die durch Schlußfolgerungen allgemeiner Art auf den Stand der Kunst in Basel im ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts gestützt werden.

Die offenkundige Beeinflussung durch Jan van Eyck wird in die Mitte der Tätigkeit des Witz verlegt, nach der Entstehung des Heilsspiegelaltars, die kleinen Bilder werden





KONRAD WITZ, DER RATSCHLUSS DER ERLÖSUNG. PETRUSALTAR
AUFNAHME NACH ENTFERNUNG DER ÜBERMALUNGEN UND ERGÄNZUNGEN

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

damit vom Anfang, wo ihre Einordnung in der Tat Schwierigkeit bereitete, gegen das Ende, etwa um 1440, gerückt, womit die Bedenken gegen ihre Attribution erheblich abgeschwächt werden.

Wendland hat diesen inhalt- und ergebnisreichen Studien zum Werke des Konrad Witz „methodische Betrachtungen" vorausgeschickt, in denen er die kennerische Betätigung als die einzig fruchtbare Arbeit des Kunsthistorikers empfiehlt. Das Ergebnis der eigenen Forschung spricht für die Methode, die zu ihm geführt hat, und gegen die klug und scharf formulierten Sätze läßt sich nur das eine einwenden, daß ihre Einseitigkeit den Nutzen anders eingestellter Kunstbetrachtung tendenziös verleugnet. Wendland spricht sich gegen die Konstruktion großer Zusammenhänge aus und empfiehlt, sich mit der Aufstellung von Listen der echten Werke der Meister zu begnügen. Gewiß liegt etwas Gesundes in dieser Anschauung, wenn man sie der nebelhaften Schwärmerei und den durch keine Sachkenntnis getrübten Allgemeinvorstellungen entgegenhält, in denen sich neuere Kunstliteraten zu ergehen lieben. Aber es gibt neben der Einstellung auf das einzelne Werk die auf eine Gruppe von Kunstwerken, neben der auf die einzelne Persönlichkeit die auf eine Mehrzahl von Meistern, die durch gewisse Gemeinsamkeiten der Zeit oder der Nationalität verbunden sind. Auch diese Einstellung vermag zu fruchtbaren Ergebnissen zu führen, und es ist sogar nicht einzusehen, warum nicht beide miteinander verbunden werden sollten, die Einstellung auf das einzelne Werk und die auf eine Mehrzahl gleichzeitig entstandener Schöpfungen verschiedener Künstler.

Die Beobachtung der Erscheinungen gegenwärtiger Kunst, die keiner versäumen sollte, der sich zum Verständnis vergangener Epochen zu erziehen bemüht, zeigt es, daß überall lebendige Zusammenhänge bestehen, lehrt es, wie sie entstehen, denn kein Künstler lebt und kein Kunstwerk wächst gleichsam im luftleeren Raume, vielmehr mitten in dem Strome zeitgeschichtlichen Geschehens überhaupt, an dem es selbst ebenso gebend wie empfangend immer teilhat. Diese Zusammenhänge zu deuten, kann nicht eine so ganz unnützliche Beschäftigung sein, hat sich vielmehr im gesamten Bereiche geschichtlicher Forschung stets als förderlich für die Erkenntnis erwiesen.

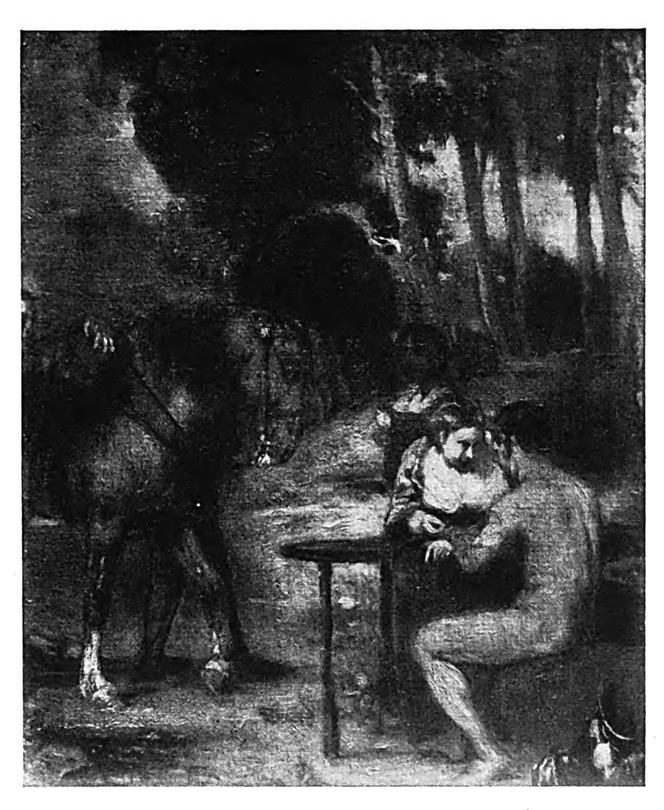
Gewiß ist es wahr, daß die Kunst wie die Natur immer am Ziele ist, sie war in Giottos Werk so gut am Ziele wie in dem Werk Dürers oder Cézannes. Gewiß ist es auch wahr, daß für die Klärung der Kenntnis eines Meisters, ja auch für die Klärung des Qualitätsbegriffes nichts dienlicher ist als die methodische und intime Beschäftigung mit den einzelnen Werken, die immer in der Beantwortung der Fragen der Echtheit, der Attribution und der Eigenhändigkeit gipfeln wird. Aber ist die Kunst immer am Ziele, so verändert sich doch offenbar eben dieses Ziel selbst, sonst könnten nicht die Werke Giottos, Dürers, Cézannes so verschiedenartig sein, und diesen Veränderungen des Zieles nachzugehen, den Wandlungen und Zusammenhängen in der Zeit wie im Raume nachzuforschen und sie zu deuten, erscheint als eine doch wohl ebenfalls nicht ganz verächtliche Aufgabe der Kunstwissenschaft.



KONRAD WITZ, DER WUNDERBARE FISCHZUG. DETAIL. PETRUSALTAR, GENF

AUS „KONRAD WITZ, GEMÄLDESTUDIEN VON HANS WENDLAND". BASEL, BENNO SCHWABE & CO.





HANS VON MARÉES, ABENDLICHE WALDSZENE. KLEINE FASSUNG

NEUERWERBUNG DER KUNSTHALLE IN BREMEN



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Der großen Ausstellung von Meisterwerken deutscher Malerei in der Staatsgalerie parallel ging eine vom Kunstverein veranstaltete Schau Münchener Malerei. Das Urteil über die Bedeutung der Münchener Kunst in den letzten fünfzig Jahren wurde hier nicht nur nicht korrigiert, sondern gerade in den weniger günstigen Teilen nur allzusehr bestätigt. Besonders die letzte Serie dieser Schau des Kunstvereins war reichlich unglücklich gewählt, man glaubte beim Kehraus des Glaspalastes zu sein. Recht verdienstvoll war aber die Ausstellung von Werken des verstorbenen Otto von Faber du Faur am gleichen Ort. Dieser sehr begabte Maler, den nicht nur Äußerlichkeiten mit Monticelli verbanden, zählte zu den stärksten Temperamenten der Palette in München, aber es war ihm nicht gegeben, völlig abgeschlossene, bis ins letzte ausgereifte Werke zu schaffen.

Bei Goltz zeigte Hans Lasser, ein sympathisches, aber wenig originelles Mitglied der Neuen Sezession, eine Kollektivausstellung, die nicht davon überzeugen konnte, daß nnerer Zwang diesen Maler zu seinem Stil führt. Alles ganz geschmackvoll und dekorativ, aber zu wenig entschieden.

Fritz Koelle, der bei Thannhauser Akte, Porträtplastiken und Tierfiguren ausstellte, ist ein Talent, der — wie manchmal Komponisten — mehr oder minder unbewußt mit den Einfällen anderer arbeitet. Man erlebt Lehmbruck, Sintenis und Haller in verschlechterter Auflage. Die Bildnisse haben wohl photographiehafte Ähnlichkeit, aber sind in der künstlerischen Formulierung zu flau. Man wünschte dem Bildhauer weniger technisches Können und mehr Persönlichkeit. Noch ist es nicht zu spät für ihn, sich in angestrengter Tätigkeit eine eigene Form zu erarbeiten.

Eine Schau von Signac-Aquarellen in der gleichen Galerie bedeutete eine Enttäuschung oder vielmehr die endgültige Bestätigung der Erkenntnis, daß das Talent Signacs doch sehr begrenzt ist, daß es sich zu sehr wiederholt und bei aller charaktervollen und typisch französisch geschmackvollen Dekoration keine bedeutende Anschauung hinter dieser Kunst steckt, die gerade in München vor dem Krieg ziemlich viel Anklang bei Sammlern gefunden hatte.

Die Graphische Sammlung zeigte Aquarelle und Radierungen aus der neueren Schaffensperiode von Willi Geiger. Kein Zweifel, daß die Erschütterungen des Weltkrieges, der für die Nerven des als Ballonbeobachters tätigen Künstlers eine besonders schwere Belastung war, auf Geiger einen



nachhaltigen und insofern gesunden Einfluß ausgeübt haben, als er sich von der etwas flachen Manier befreite, in die er vor dem Krieg geraten war.

Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, die Liebe zu Greco, hat seiner neueren Kunst zunächst etwas „Krampfiges" gegeben, aber seine letzten Radierungen zu Kleist und zu Balzac offenbaren das ungewöhnliche Gestaltungsvermögen dieses geborenen Radierers. Wenn nicht alles trügt, wird Geiger die große Form finden, die er zu Anfang impressionistisch-dekorativ gesucht hat.

A. L. M.

HAMBURG.

Im Erdgeschoß des Altbaues der Hamburger Kunsthalle wurde kürzlich eine Gipsabgußsammlung nach griechischen Skulpturen eröffnet. Die unter Verwertung älterer Bestände planmäßig ausgebaute, die Originalskulptur in den Vordergrund stellende Sammlung erstreckt sich über fünf Säle und gibt einen Überblick über die Entwicklung der griechischen Plastik von der archaischen Zeit bis in die hellenistische Periode.

FRANKFURT A. M.

Kunstgewerbemuseum, Alt-Peru-Ausstellung.

Sehr viele werden dem Kunstgewerbemuseum für diese Ausstellung dankbar sein. Und je unvorbereiteter man hinkommt, wenn man sich nicht durch das barbarische Plakat hat abschrecken lassen, um so erstaunter wird man wohl von der Qualität dieser seltsam fernen Dinge sein. In drei nicht allzu großen Sälen aufgestellt, konzentrierter also und eindrucksvoller als innerhalb der verwirrenden Fülle der großen Sammlungen, sind Keramiken, Metallarbeiten und Stoffe aus Museumsbesitz (Frankfurt, Berlin, Hildesheim, München) und Privatbesitz vereinigt. Der große Reiz aller der Dinge liegt in dem starken Stilwillen, der die innigste Beziehung zur Naturform umbildet, sie monumentalisiert oder auch völlig ornamentalisiert. Aber soweit dies auch mitunter gehen mag, nur ganz selten findet sich ein wirklich abstraktes Ornament, fast immer steckt hinter der noch so abstrakt scheinenden Form irgendein schlagend lebendiger Natureindruck einer Pflanze, eines Tieres, eines Menschen. Dabei sind die Werke von großer Qualität des Handwerklichen, und der Spezialist für Textilien ist ebenso begeistert wie der Kenner der Keramik. Der Erhaltungszustand ist vorzüglich, fast unverletzt und auch in den höchst reizvollen alten Farben sind die Schätze, durchweg Grabbeigaben, aus den sandigen Gräberfeldern der Küste des Landes wieder ans Tageslicht gekommen. Unbesorgt um schwierige Datierungsfragen genießt man sie, denn beim Fehlen jeder schriftlichen Überlieferung tappen selbst die Fachleute im Dunkel und außer dem Terminus ante zirka 1000 (Invasion der Spanier) weiß man kaum etwas Bestimmtes. Sicher aber ist, daß man die künstlerische Kultur der Inka durch die Ausstellung aufs höchste bewundern lernen wird.

Die Kunsthandlung Trittler veranstaltet eine umfassende Ausstellung der Druckgraphik Max Slevogts. Neben den alten Freunden, die man immer und immer wieder mit neuer Freude begrüßt und betrachtet, steht als neues Denkmal seiner großen Kunst die „Passion", eine Folge von dreizehn Radierungen, wie alles ältere im Verlag von Bruno Cassirer jüngst erschienen, ein in jeder Hinsicht außergewöhnlich großartiges Werk. Alle Tonarten anschlagend: fein, zart, sehr ernst und doch mit ein klein wenig Spott über den würdigen Joseph, die ungemein reizvolle Titelzeichnung mit der Flucht nach Ägypten, überaus temperamentvoll mit Spannungen geladen die Blätter der Kreuzigung und Auferstehung, phantastisch geistreich die Versuchung, erschütternd eindringlich die beiden Ölbergblätter, vor allem das eine, das die hell leuchtende Gruppe von Engel und schlafenden Jüngern einem schreckhaften Dunkel gegenüberstellt, in dessen schamhaft verhüllender Nacht man das ungeheuer menschliche Erschrecken Christi ahnend begreift. Und alles hat den unkontrollierbar freien und scheinbar zuchtlosen, in Wahrheit eminent zuchtvollen Strich, den nach Rembrandt nur ganz wenige und ganz große Graphiker beherrscht haben. Neben der Buchgraphik und der Verlagsgraphik zeigt die Ausstellung noch seltene Einzelblätter, Probedrucke und später Verändertes aus Privatbesitz.

Die Kunsthandlung Schames, die es sich zum großen Verdienst anrechnen darf, von jeher eine Pflanzstätte der Schätzung und des Ruhmes E. L. Kirchners gewesen zu sein, gibt einen Überblick über Kirchners Graphik von etwa 1904 bis in die jüngste Gegenwart. Vor dem Ernst dieser bilderschweren Wände, wo Graphik aus den alten Grenzen tretend monumentalste Kunst geworden ist, mag man, wenn man etwa von Slevogt herkommt, erschreckt und beglückt zugleich erkennen, wie zerrissen die Kunst unserer Zeit, aber auch wie vielfältig reich sie ist.

Anläßlich des Todes Hans Thomas, der siebenundzwanzig Jahre in Frankfurt gearbeitet hat, werden im Januar mehrere Ausstellungen seiner Werke veranstaltet, über die noch ausführlich zu berichten sein wird; hier sei nur vorläufig darauf hingewiesen. Am 10. Januar wird im Kunstverein, der historischen Stätte vieler früherer Thoma-Ausstellungen gemeinsam mit Stadt und Städel eine große, zirka 120 Gemälde umfassende Ausstellung eröffnet; neben Bekanntem wird vieles weniger Bekannte aus Privatbesitz gezeigt werden können. In der graphischen Sammlung des Städelschen Kunstinstituts werden Handzeichnungen und Aquarelle des Künstlers aus öffentlichem und Privatbesitz, vornehmlich aus Thomas Nachlaß ausgestellt. Schließlich bereitet die Stadtbibliothek eine Ausstellung der umfangreichen Thomaliteratur vor.

Im Liebighaus führte Direktor Swarzenski bei einem der seit längerer Zeit eingerichteten Abendbesuche, die den zahlreich erscheinenden Freunden alter bildender Kunst durch Darbietungen alter Musik verschönt und bereichert werden, eine wertvolle Neuerwerbung der Sammlung vor: zwei Leuchter tragende Engel von guter Qualität, Holzbildwerke der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehörend und im Werkstattkreis der Freiburger Münsterplastik entstanden.

G. Sch.





BERLIN

In der Galerie A. Flechtheim hatte Rudolf Levy neue Bilder ausgestellt, die in Südfrankreich entstanden sind. Dem ersten Blick erscheinen sie — es sind im wesentlichen Landschaften, ein paar Stilleben und ein Bildnis — unmotiviert bunt, etwas glatt, stark nach Derain orientiert und im ganzen fremd. Beim genaueren Hinsehen erkennt man aber Levy wieder und die ernste, strenge Arbeit, die er seinen Bildern zuteil werden läßt. Die Arbeiten gewinnen beim näheren Studium, man nimmt in dem koloristisch zeichnerischen Manierismus sowohl angeschaute Wahrheit und Naturgefühl, wie die Fähigkeit, ein Ganzes zu sehen und zu gestalten wahr. Doch gewinnen die Bilder nicht genug, um den ersten enttäuschenden Eindruck ganz wieder zu verwischen. Die Darstellungsform, die Levy sich früher erarbeitet hat, hätte besseres verdient, als so ganz beiseite geschoben zu werden. Das, wodurch sie ersetzt worden ist, erscheint vorläufig noch nicht triftig genug, um als neue, bessere Erkenntnis an ihre Stelle zu treten. Solche radikale Veränderung der Malweise weist auf einen Mangel an innerer Bestimmung und Bestimmtheit. Levy gehört zu denen, die die Malerei verstehen und die darum die Tradition lieben, das gibt seiner Kunst das Kultivierte; doch könnte die persönliche Gefühlskraft selbständiger sein. Das Prinzip, alles in Massen und Farben zu sehen, ist gesund; doch ist es nötig, die Natur in dieser Weise unmittelbarer, nicht durch andere Bilder hindurch zu sehen. — Die Ausstellung ist für den Künstler ein Erfolg geworden. Nicht nur Privatleute, sondern auch die Galerien in Hamburg und Frankfurt haben Bilder erworben.

Der Bildhauer Johannes Schiffner hatte in der Neuen Kunsthandlung eine Sammlung von Kleinbronzen ausgestellt. Die figürlichen Arbeiten erinnern an Georg Kolbe, doch sind sie zierlicher, dünner, weiblicher in der Form, das Elegante und Schlanke erscheint übertrieben. Den kleinen Tierbronzen würde man Unrecht tun, wenn man sie mit den Arbeiten von Gaul oder auch von Scheibe vergliche; doch interessieren sie durch ein illustratives Element, sie sind offenbar vor der Natur sorgfältig beobachtet und mit liebevoller Phantasie nachgebildet. Sie sind besser als die Zeichnungen, die ihnen vorhergegangen sind; ein Zeichen, daß der Künstler die Erscheinung in sich aufgenommen hat. Schiffner wird die Gefahr vermeiden müssen ins Kunstgewerbliche zu geraten, weil sein Talent dem Manieristischen zuneigt. —

Die Bilder von Bela Czobel (in der Galerie Goldschmidt & Wallerstein) machten in der Gesamtheit einen ausgezeichneten Eindruck. Der Betrachtung im einzelnen wurde es dann freilich klar, daß dieser gute Gesamteindruck durch ein allzu summarisches Verfahren erreicht worden ist. Czobel würde dekorative Aufgaben wahrscheinlich mit vortrefflicher Haltung lösen. Seine Arbeitsweise gleicht in manchem Punkte der Otto Müllers.



RUDOLF LEVY, SÜDFRANZÖSISCHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
NEUERWERBUNG DER HAMBURGER KUNSTHALLE



CHRONIK

Der Prozeß Demotte-Vigouroux: In Paris ist im November ein Prozeß zu Ende geführt worden, der Gelegenheit bot, die Fälschungen zu erörtern, die dem bekannten Kunsthändler Demotte zur Last gelegt wurden und durch die auch die Leitung des Louvre angeblich getäuscht worden ist. Du Witte des Demotte, der im vorigen Jahre auf der Jagd umkam, klagte gegen den Vertreter der Firma in New York auf Ersatz einer größeren, beim Jahresabschluß fehlenden Summe, die dieser Agenten, Kommissionären und Freunden der oberen Zehntausend für die Vermittlung beim Ankauf von Kunstwerken gezahlt haben wollte. Das Urteil des Gerichts, das Vigouroux zur Erstattung dieser Geschäftsunkosten verurteilte, scheint zu beweisen, daß entgegen der Behauptung von Vigouroux hohe Vermittlungsgebühren — es war von fünfstelligen Ziffern die Rede — an Schlepper und ähnliche Leute in New York nicht ortsüblich sind. Leider brachte der Prozeß wiederum keine Klarheit über den Umfang der Fälschungen und der raffinierten Ergänzungen, die höchstwahrscheinlich im Hause Demotte vorkamen. Mit dem sehr ungünstigen Gutachten von R. Köchlin, dem Präsidenten der „amis du Louvre", der selbst ein ausgezeichneter Kenner des französischen Mittelalters ist, ließen sich andere sehr schwer vereinen. Tatsache scheint zu sein, daß die Ergänzungen der von Demotte erworbenen Figuren im Louvre nicht bemerkt wurden, bevor nicht Zuschriften darauf aufmerksam machten, und daß die Untersuchung derselben erst infolge eines Druckes der öffentlichen Meinung vorgenommen wurde.

Als eines der letzten Länder hat sich nunmehr Belgien entschlossen, Eintrittsgelder in seinen Museen zu erheben. Die Regelung ist die übliche. An ein bis zwei Tagen der Woche wird kein Eintrittsgeld erhoben. Das finanzielle Ergebnis sei befriedigend; genannt werden Summen, die in einem Jahre noch nicht 100000 Mark ergeben. Diese Nachkriegserscheinung ist ein wahrhaft beschämendes Zeichen der Hilflosigkeit der Verwaltungsbehörden. Um eine geringfügige Summe zu sparen, die in keinem Verhältnis zu den anderen Ziffern des Budgets steht, oder um die Museen als produktive Unternehmungen, wie es so schön heißt, erscheinen zu lassen, wird ein umständlicher Apparat auf Kosten der Museen in Bewegung gesetzt, werden Tausende von Besuchern verärgert und abgeschreckt. In England hat sich die Neuerung nicht halten lassen, sie ist seit einiger Zeit abgeschafft. Mögen dem praktischen Albion bald andere Staaten folgen.

Das von der Auktion Goldschmidt-Przibram her bekannte Bild des Barthel Beham, Reitendes Paar, ist in den Besitz des Louvre übergegangen. Es war neben dem Halleschen Altar des Baldung Grien ein Hauptstück der Sammlung und stammte wie dieser aus der ersten Sammlung Lippmann. Der Louvre hat in jüngster Zeit mehrere bedeutende altdeutsche Bilder erworben. Es sei nur an Dürers Selbstbildnis von 1493 aus der Sammlung Felix erinnert. Der Ankauf des Beham weckt neue Hoffnungen inbezug auf den Baldung Grien, der auf der Versteigerung im Frühjahr von dem bekannten Amsterdamer Händler Goudstikker erworben wurde. Nachdem eine so bedeutende Sammlung wie der Louvre offenbar als Bewerber ausgeschieden ist, kommt vielleicht ein deutsches Museum in die Lage, dieses Meisterwerk eines unserer besten Maler zu erlangen.



EDGAR DEGAS, BILDNIS EINES MALERS
AUSGESTELLT IN DER GALERIE COMMETER, HAMBURG





USSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Galerie Eduard Schulte, Januar: Arbeiten von Philipp Franck, Wilhelm Blanke, Hans Bohrdt, Joh. Hänsch, Ernst Heilemann und Carl Hausen.

Verein Berliner Künstler, Januar bis Februar: Italienische Bilder von Max Schlichting, Kollektiv-Ausstellungen von Walter Schott und Arthur Kampf.

Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Januar: Kollektion von Hans W. T. Reiffenstuel.

Galerie J. Casper: Bilder und Aquarelle von Rich. Ziegler, Pforzheim.

Dr. Kurt Steinhart, Neue Gemälde: Ausstellung neuer Pastelle von Otto Herbig.

Graphisches Kabinett J. B. Neumann, im Januar: Aquarelle von Joachim Ringelnatz, Bilder von Kirchner, Rohlfs, Otto Müller, Heckel, Dix u. a.

Kaiser-Friedrich-Museum, Erdgeschoß, Saal 25: Neuerwerbungen der letzten Jahre, Oberrheinische Kunst 1400 bis 1520.

Schloßmuseum: im Weißen Saal vom 21. Januar bis 12. Februar. Nachbildungen der Mosaiken in San Vitale, Ravenna, ausgeführt von der Firma Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff.

Im Verlag der Antiqua-Verlagsgesellschaft erscheint ein „Handbuch des Kunstmarkt-Archivs für das Jahr 1925".

KÖLN. Kunstsalon Hermann Abels, Januar bis Februar: Gemälde, Pastelle und Graphiken Lesser Urys. Ferner Radierungen der Mitglieder des Münchener Radiervereins. Im Februar: Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Corinth.

HAMBURG. Galerie Commeter, März: Kollektivausstellungen von Bildern und graphischen Arbeiten Edward Munchs und Emil Orliks.

LEIPZIG. Kunstverein, Januar bis Februar: Nachlaßausstellung Walter Georgis.

Kunstsalon Emil Baum, Januar bis Februar: Gemälde, Pastelle und Zeichnungen von Victor Thomas.

Lia. Verein Leipziger Jahresausstellungen. Kunstverein, Februar bis März: Ausstellung moderner Bilder, Handzeichnungen und Plastiken. Auch das Weimarer Bauhaus stellt aus.

HANNOVER. Bei Hans von der Porten & Sohn werden Mitte März ältere Meister, vor allem Niederländer des 17. Jahrhunderts versteigert.

MÜNCHEN. Die Ausstellung 1925 „Das bayerische Kunsthandwerk" hat einen engeren Wettbewerb für ein Plakat erlassen.

Ostasiatischer Kunstsalon Hugo Meyl: Chinesisches Porzellan, Frühkeramik und Plastik aus Privatbesitz.

Am 17. Februar versteigert Otto Helbing eine Sammlung von Münzen und Medaillen.

Graphisches Kabinett, Januar: Nachlaß Konrad Westermayr.

Kunstantiquariat Ed. Walz: Das graphische Werk Adolph Menzels.

NÜRNBERG. Kunsthalle: Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule. Städtische Galerie: Bilder und Pastelle von Joh. Lorenz Kreul (1765—1840) und Joh. Dietrich Karl Kreul (1804—1867).

AACHEN. Vom Mai bis zum Juli soll im Rathaus eine historische Jahrtausendausstellung der Stadt Aachen stattfinden.

DRESDEN. Galerie Ernst Arnold im Januar: Sonderausstellung Oskar Kokoschka.

BRESLAU. Galerie Stenzel, Dezember bis Januar: Bilder, Pastelle und Graphik von Lesser Ury.

FRAKFURT A. M. Hans Thoma-Gedächtnisausstellung im Januar: Bilder im Kunstverein.

Aquarelle und Zeichnungen im Städelschen Kunstinstitut.

Bibliographische Ausstellung im Hause Löwenstein.

Eröffnungsfeier im Kaisersaal des Römers.

Kunstantiquariat Max Ziegert: Dekorative Graphik des achtzehnten Jahrhunderts.

CHEMNITZ. Kunsthandlung Gustav Gerstenberger, Januar: Sonderausstellungen Gustav Schaffer, Chemnitz, und Fritz Hut, Berlin.

WIEN. Neue Galerie, Januar: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik von Marcel Vertès (Paris).

Künstlerhaus, Herbstausstellung: Hervorzuheben sind Arbeiten von Carl Sterrer, Otto Hofner, Oskar Stößel.

Künstlergruppe „Die Hand": Erste juryfreie Ausstellung.

GERA. Kunstverein, Januar: Ausstellung moderner Geschäftshaus- und Fabrikarchitektur.

PARIS. Salon Paul Rosenberg: Les grandes influences au XIX Siècle (von Ingres bis Cézanne).

GRAZ. Steiermärkischer Kunstverein: Landschaften und Miniaturen von Norbertine Bresslern-Roth (Graz).

HAAG. Königl. Kunstsalon Kleykamp: Bilder von C. J. Maks.



EDGAR DEGAS, FRAUEN AUF DEM SOFA. ZEICHNUNG
AUS „DEGAS VON AMBROISE VOLLARD“. VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

NEUE BÜCHER

AMBROISE VOLLARD

Vollard, der Schriftsteller, hat wie Vollard der Händler, seine eigne Methode. Dem Händler fällt es nicht ein, seine Sachen anzupreisen, und er tat das schon nicht, als er um 1890 in der Rue Laffitte anfing. Mancher nahm das für den Trick des Aristide de Bruand, der die Gäste seines Café Chantant mit Grobheit traktierte. Vollard hat keinen Trick, ist wirklich originell, ein Mensch, der sich von seinem Beruf nicht fangen läßt, dem das Dasein noch mehr Spaß macht als Geldverdienen und der deshalb sehr viel verdient. Der Händler ohne Apparat. Er macht es sich so bequem wie möglich und überläßt seinen Bildern die Geschichte. Die Bilder bekommen nicht mal einen der diskreten Schemel aus rotem Plüsch, um sich sehen zu lassen, sondern bleiben am teppichlosen Boden, wie es gerade kommt. Man muß schon sehr gutes Bild sein, um dabei einen ordentlichen Preis zu erzielen.

Vollard, der Schriftsteller, macht es ähnlich. Er kann wirklich schreiben, nicht nur Künstler-Anekdoten. Ich kenne eine sehr amüsante dramatische Szene von ihm, die nichts mit Kunst oder Kunsthandel zu tun hat. Bevor er Händler wurde, hat er alles mögliche andere betrieben, treibt es womöglich heute noch. Man darf sich nicht wundern, wenn er in den französischen Kolonien, von wo er herstammt, irgend eine merkwürdige Industrie aufmacht, Tabakzucht oder die Kultur einer neuen Art von Kartoffeln. Man könnte ihn für einen schlampigen Russen halten, am wenigsten für einen Pariser. Sie wissen, er hat die besten französischen Bücher gedruckt, u. a. Daphnis und Chloe von Bonnard und Mirbeaus Jardin des Supplices von Rodin. Es war eine schöne Geschichte, wenn einer so ein Buch kaufen wollte. Jedesmal mußten erst die Bogen zusammengesucht werden. Infolgedessen dauerte es zehn Jahre bis das erste Dutzend Exemplare verkauft war. Jetzt hat Crès ihm die Sache ab-

genommen. Vollard gab auch die Bronzen von Maillol heraus, und daß ichs nicht vergesse, war der Leibhändler von Cézanne und Gauguin, und tausend andere Bilder von Meistern sind durch seine Hände gegangen. Damit man ihm nicht nachreden könne, er lasse sich nur vom Geschmack leiten, kaufte er die ganze umfangreiche Produktion eines furchtbaren Belgiers, der in Napoleon und dergleichen machte. Wirklich ein Original.

Vollards Kunstbücher handeln in der Regel nicht von Kunst; eine wohltuende Reaktion auf das geschwollene Kunstgeschwafel der Literaten, und dem Verfasser ist diese Wirkung nicht unbewußt. Er macht es mit den Helden seiner Bücher wie mit seinen Bildern, läßt sie selbst reden oder tut so. Mit Cézanne fing er an. Bei Cézanne paßte die Methode nicht, und man konnte sich darüber ärgern. Cézannes einzige vernünftige Rede steckt in den Landschaften von Aix. Vollard verbarg aus Delikatesse so geschickt seine Verehrung, daß er pietätlos wirkte. Man konnte wirklich Cézanne für einen Trottel halten, was nicht der Tatsache entspricht.

Bei dem Degas, den jetzt der Verlag Bruno Cassirer deutsch verlegt hat, trifft die Methode ihr Objekt, denn im Grunde genommen ist doch das Interessante an Degas nicht seine Kunst, sondern der Mensch, der sich mit Kunst maskiert. Und die Degasschen Anekdoten sind so gut Masken wie die Bilder, und manche wirken menschlicher. Vollard zitiert nicht die bekannten, von denen manche mehr Würze besitzen, sondern beschränkt sich auf die, die er selbst mit Degas erlebt hat oder erlebt haben könnte. Das gibt ihnen den Ton. Man muß sie so schnell lesen, wie sie gesprochen wurden. Für langes Überlegen sind sie nicht da. Die Übersetzung hat es schwer, dieses Fixe der Wortfolge zu treffen, denn es entgeht der Vokabel. Selbst das glänzend übertragene Wort bringt nicht die Resonanz des Boulevard mit auf das Papier, diesen sonderbaren Anspruch auf Anspruchlosigkeit, die der Schick ist. Berliner Witze sind Freskenwitze, die auf Kilometer wirken und nach denen Trommelwirbel einsetzen muß, wenn sie taugen. Die Pariser begnügen sich mit dem Lächeln und verschonen das Zwerchfell.

Die von Degas waren ein wenig künstlich. Manets Witze saßen prima und zogen wie Florettklingen. Degas hätte man nach seinen Bonmots für böse halten können, während er in Wirklichkeit traurig war. Ein trauriger alter Mann, phantastisch einsam, ist er durch das ganze Leben gegangen, und selbst die Kunst, wenigstens seine eigne, hat ihm die Wärme versagt. Bitteres Ressentiment steckt in jedem seiner Worte, zumal Ressentiment gegen das Ich. Wenn er die anderen stach, geschah es, um sich selbst zu stechen. Das bringt Vollards scheinbar willkürliche Zusammenstellung der Anekdoten, bei der er sich jeder Zutat enthält, mit großem künstlerischen Takt zur Erkenntnis, oder, um genauer zu sein, zur Vermutung. In dieser Reserve liegt der Stil des Autors, der ideale Stil für die kühle Würde des Gegenstands. Auch Vollard maskiert sich mit großer Noblesse.

Das Buch über Renoir, das der gleiche Verlag soeben übersetzt herausbringt, hat ganz andere Art. Man merkt die Verschiedenheit der Beziehungen Vollards zu seinen Künstlern. Cézanne war ihm interessant, und es gefiel ihm, ihn so rätselhaft wie möglich zu lassen. Mit dem Hypochonder Degas hatte er Sympathie und erwies ihm Verehrung. Renoir ist seine Liebe. Infolgedessen, es geht manchmal so, ist das Buch schwächer als das andere geworden. Es steht vielmehr drin, dreimal, zehnmal soviel, und das braucht bei einem hundertmal überlegenen Künstler nicht Wunder zu nehmen. Sehr viel Sachliches über Renoir, den Künstler, über seine Ansichten, über die Chronologie der Bilder und ihr Schicksal, über Technik, auch einiges über die Entwicklung. Aber das reiche Material wird von der Darstellung nicht bezwungen. Die Liebe hat dem Autor den Stil entwunden und ihm die Rolle eines sehr sorgfältig lauschenden Eckermann diktiert, dem Renoir alles, was der Eckermann wissen wollte, gesagt hat. Die nicht sehr geschickte Übersetzung unterstreicht das Materielle des Berichts. Im Französischen klingt vieles ganz anders.

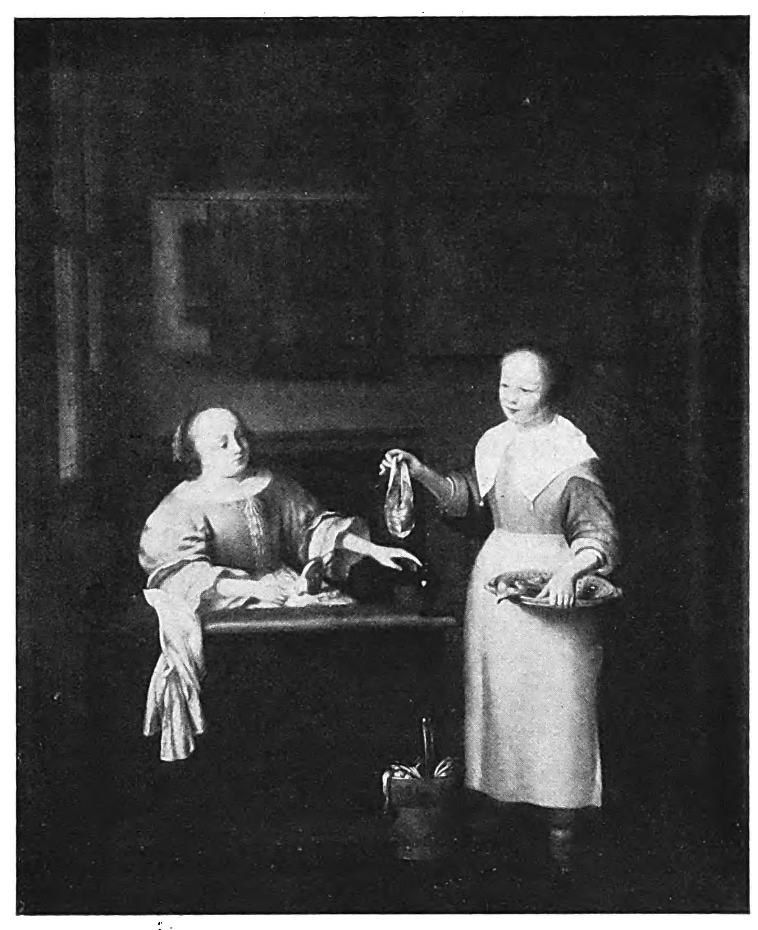
Ein merkwürdiges Schlußwort. Renoir, auch er, spottet über die Ehren und Reichtümer, die im Alter auf seine Gicht regneten, und meint: „Nicht mich liebt man, sondern meine Malerei."

Er kann das gesagt haben. Zumal den letzten Satz: „Ich habe es nicht bis zu einem Freund gebracht." Aber Vollard durfte es nicht sagen oder er mußte alle Bedingtheiten, die mit einem so hingeworfenen Wort mitklingen, andeuten. Tatsächlich war Renoir, sicher einer der ganz klugen Menschen unserer Zeit, ungemein skeptisch und als Denker, der seine Gedanken in Worte faßte, bar aller Romantik. Der Romantiker ist Degas gewesen, und alle Degasschen Gebärden, selbst seine bösesten Witze, sind verkappte Romantik. Dagegen ist nicht zu begreifen, mit welchen Worten der Skeptiker Renoir den Optimismus seiner Schöpfung ergänzen oder widerlegen könnte.

*

Wilhelm R. Valentiner, Nicolaes Maes. Mit 75 Abbildungen im Text und 68 Tafeln. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924.

Die neueste Rembrandt-Literatur müht sich ab, vom „Werk" des Meisters abzudividieren, was dem einen oder dem andern mit seinen Begriffen vom Großmeister der holländischen Kunst nicht übereinzustimmen scheint. Meist ist es wirklich nur ein summarisches Subtraktionsexempel: nicht 700, sondern kaum 600 oder gar nur 500 Bilder werden als Originale gelten gelassen. Daß der amerikanische Prof. Van Dyke sogar nur 35 Bilder anerkennt, ist jedem Kunstfreund, wenn auch nicht aus seinem 1923 erschienenen Buche, so doch aus zahlreichen Besprechungen und Notizen in den Zeitschriften und Zeitungen bekannt. Weniger bekannt ist das an und für sich sehr lobenswerte Bestreben dieses Verfassers, die von ihm dem Meister abgesprochenen Gemälde auf seine Schüler und Nachahmer zu verteilen, denen in der Hauptsache das umfangreiche und reich ausgestattete Buch gewidmet ist. Gewiß ist die Feststellung der Arbeiten von Rembrandts Schülern ein wesentliches Mittel, um auch den Meister selbst besser kennen zu lernen und seine zweifelhaften Gemälde kritisch zu werten. Van Dyke hat sich aber auf eine Kritik gar nicht eingelassen, sondern aus der Tiefe des Gemüts das große Rembrandt-Werk bald auf diesen, bald auf jenen Schüler verteilt. Er hat dadurch der Rem-



NICOLAES MAES, DIE FRAU DES KÜNSTLERS MIT EINER DIENERIN
IM KUNSTHANDEL

brandt-Forschung und dem Interesse an dem großen Meister — so sehr man über den Verfasser gelacht hat — doch entschieden geschadet. Seit sein Buch erschienen ist, soll kaum ein Bild Rembrandts noch in Amerika verkauft worden sein.

Den Weg, den Van Dyke kritik- und ahnungslos gegangen ist, hat Wilhelm Valentiner für einen einzelnen Schüler Rembrandts, für Nicolaes Maes, mit scharfer Kritik und daher auch mit bestem Erfolg beschritten. Maes ist der selbständigste und tüchtigste Schüler des Meisters. Als Genremaler, und da er manche seiner Bilder bezeichnet hat, auch in seiner späteren Zeit fast ausschließlich Porträtmaler war und seine Bildnisse in einer von Rembrandt völlig abweichenden Weise behandelt, war Maes im allgemeinen leichter zu erkennen. Aber die Frage, ob er auch biblische Bilder gemalt habe und daher für Gemälde, die für Rembrandt in Anspruch genommen werden, in Betracht kommen könne und vor allem die schwierigere Frage, wie seine Zeichnungen aus der Masse der mehreren tausend regelmäßig dem Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen herauszuerkennen seien, lohnte eine gründliche wissenschaftliche Erörterung. Dr. Valentiner beantwortet diese Fragen in treffender Weise, indem er die Zeichnungen als Arbeiten von Maes bestimmt, dadurch, daß er sie als Studien zu gesicherten Gemälden des Künstlers feststellt, und andererseits aus den Zeichnungen das Beweismaterial zur Bestimmung von bisher fraglichen oder als Maes nicht erkannten Gemälden gewinnt. Die bisher als Arbeiten des Künstlers richtig erkannten Zeichnungen, meist sauber ausgeführte Rotstiftzeichnungen, boten dafür nur verhältnismäßig geringes Material; volle Aufklärung kam dagegen in überraschender Weise aus einem vor zwei Jahren in London versteigerten Sammelbande von Zeichnungen des Earl of Dalkousie, die fast sämtlich als Arbeiten von Rembrandt galten. Meist flüchtige Feder- oder Kielzeichnungen, in Sepia ausgeführt und gelegentlich leicht angetuscht, sind sie allerdings Rembrandts Zeichnungen aus seiner mittleren Zeit sehr ähnlich. Sie können auf den ersten Blick sehr wohl mit ihm verwechselt werden, namentlich die sorgfältigeren darunter, und wenn sie — wie die meisten unsrer Zeichnungen aus dem alten zu einem Klebeband verarbeiteten Maesschen Skizzenbuch — biblische, ähnlichen Kompositionen Rembrandts nahe verwandte Motive darstellen. Allein gegenüber der auch bei größter Flüchtigkeit regelmäßig gleich bildmäßig geschlossenen Anordnung und dem hohen Verständnis in der Andeutung des Details bei Rembrandt, sind solche Zeichnungen von Maes in ihrer Flüchtigkeit meist weder glücklich im Aufbau noch fein empfunden im Detail, gelegentlich selbst von puppenhafter Roheit. Es sind tastende Versuche, das Motiv eines Bildes zu finden. Die wertvollste Feststellung aus diesen zahlreichen flüchtigen Federskizzen für biblische Motive, die nur ganz ausnahmsweise vom Meister ausgeführt zu sein scheinen, ist der Nachweis, daß das große, lange als hervorragendes Werk Rembrandts bewunderte Gemälde: Christus segnet die Kinder, in der Londoner National Gallery, ein Hauptwerk von N. Maes aus seiner frühesten Zeit ist. Sehr viel reicher ist unter den Zeichnungen die Zahl der Entwürfe für die großen genreartigen, Rembrandt besonders nahekommenden Gestalten alter Frauen (meist in Rotstift ausgeführt), sowie für seine Genrebilder; sowohl der seltenen mit lebensgroßen Figuren wie der gleichfalls im Laufe der letzten Jahrzehnte, aber in wesentlich größerer Zahl wieder bekannt gewordenen einfachen Sittenbilder mit kleinen Figuren aus dem bürgerlichen Leben Hollands, die durch ihr Helldunkel, Koloristik und feine, oft ergreifende Stimmung zum besten gehören, was die holländische Kunst hervorgebracht hat. Valentiner gibt uns in seiner Biographie auf Grund des reichen Materials von Zeichnungen und Gemälden, die auf 68 Tafeln vorzüglich wiedergegeben sind, ein sehr anziehendes Bild seines Lebens und seiner Hausgenossen in Dordrecht, welche ihm in den zwischen 1655 und 1659 entstandenen Genrebildern regelmäßig als Modelle dienten. Aus der großen Zahl von Bildnissen, die er in den letzten Jahrzehnten seines Le-



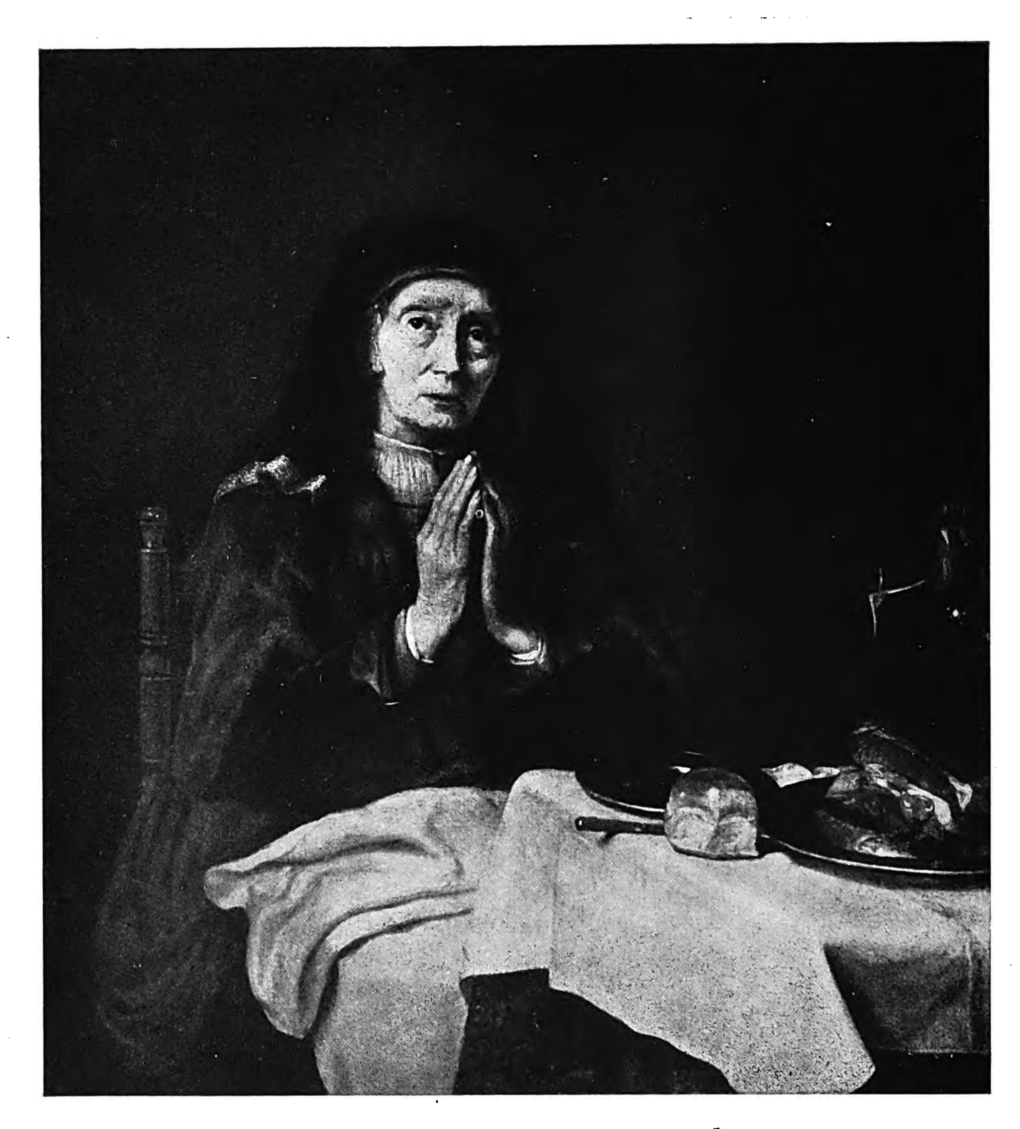
NICOLAES MAES, HANDEL MIT DER GEMÜSEFRAU

IM KUNSTHANDEL

bens in Amsterdam als Modebildnismaler der Weltstadt in einem wesentlich anderen, von der belgisch-französischen Kunst beeinflußten Stil schuf, gibt der Verfasser mit Recht nur einige Stichproben; war doch die große Zeit des Künstlers die, in der er im Stil Rembrandts empfand und malte. Diese Zeit sucht uns Valentiner möglichst vollständig auch in Reproduktionen vorzuführen und daran seine Abhängigkeit von Rembrandt, zugleich aber auch die Verschiedenheit von seinem Meister in diesen seinen Arbeiten, Bilder wie Zeichnungen, nachzuweisen. Daß auch an solchen Werken die Schatzkammer holländischer Meisterwerke im englischen Privatbesitz immer noch reiche Ausbeute bietet, beweisen drei, erst seit Valentiners Buch aufgetauchte Bilder der Art, von denen wir hier die Abbildungen geben. Von besonderem Interesse ist namentlich der „Handel mit der Gemüsefrau", da uns der Künstler darin seine ganze Familie vorführt, wie sie sich ums Jahr 1656 darstellte: die Frau mit dem jüngsten Kinde auf dem Arm, den Stiefsohn Justus, die kleine Tochter Johanna an der Hand der Großmutter und das junge Dienstmädchen, während der Maler selbst im Halbdunkel zur Seite steht, wie gelangweilt über den Schacher um den Preis des Gemüses. Auch der Haushund, den wir auf verschiedenen frühen Gemälden des Maes wiederfinden, fehlt nicht. Den Hintergrund bildet ein stark kulissenhaft behandelter Einblick in die Stadt Dordrecht.

Ein zweites, kleineres Bild, jetzt im Besitz der Galerie Bottenwieser in Berlin stellt die Frau des Künstlers in ihrem Wohnzimmer dar, wie sie mit der Köchin verhandelt. Das dritte Bild zeigt, fast in Lebensgröße, die Mutter der Frau, die lesend vor einem Tische sitzt, sehr ähnlich dem „Gebet vor der Mahlzeit" im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Dr. Valentiner hat seit längerer Zeit ein großes Werk der Handzeichnungen Rembrandts in Arbeit, das den überreichen Vorrat kritisch sichten und in guten Abbildungen so vollständig, als es ihm möglich ist, wiedergeben soll. Das vorliegende Werk des Verfassers über N. Maes ist eine treffliche Vorarbeit für diese außerordentlich wichtige Publikation, die für das fernere Studium des großen Meisters eine grundlegende werden kann und, nach meiner Überzeugung, auch werden wird. Nach seiner Bearbeitung der neuen Auflage und der Zusätze („Wiedergefundenen Gemälde") zum Rembrandt-Band der Klassiker der Kunst, die der modernsten Rembrandt-Kritik viel zu weitherzig erscheint, erwartet man von dieser Seite die gleiche auch für das Zeichnungen-Werk. Ich befürchte das nicht und gestehe, daß ich es für schädlicher für die Forschung halten würde, wenn Dutzende oder



NICOLAES MAES, DIE SCHWIEGERMUTTER DES KÜNSTLERS

IM KUNSTHANDEL

gar Hunderte von Zeichnungen, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Meister zurückzuführen sind, von der Publikation ausgeschlossen würden, als wenn eine Anzahl Zeichnungen, die vielleicht manchem Rembrandt-Forscher als zweifelhaft oder selbst als Schülerarbeiten erscheinen würden, mit aufgenommen werden sollten. Diese würde die Kritik mit der Zeit definitiv ablehnen, während das Fehlen jener Zeichnungen eine empfindliche Lücke bilden würde. Bode.

Wilhelm Rolfs, Die Grünewald-Legende. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1923.

Mit einem großen Aufwand von ebenso unbewiesenen wie unbeweisbaren Hypothesen wird in diesem Buche der Versuch unternommen, Matthias Grünewald in einen Maler Mathis Neithart, auch Gothart genannt, von Würzburg umzutaufen. Der Name spukt in der Grünewaldliteratur, seitdem K. W. Zülh im Repertorium die Frankfurter Urkunden, die sich auf ihn beziehen, veröffentlicht hat, schien er doch die Deutung des unerklärten, aus den drei Buchstaben M G, N bestehenden Monogramms zu verheißen, das sich auf der Laurentiustafel in Frankfurt und dem Rahmen des Aschaffenburger Altars findet. Leider spricht aber außer diesem Monogramm nichts für die Hypothese, und das ganze von Rolfs mit großem Fleiß zusammengetragene Material ist nicht, wie er meint, geeignet, sie zu beweisen, vielmehr sie ein für allemal zu erledigen.

Über den Meister Mathis von Würzburg sagen die Urkunden nicht mehr, als daß er ein Maler und Anfertiger von Wasserkünsten gewesen sei. Als solcher wurde er nach Halle berufen, wo er im Jahre 1528 gestorben ist. Rolfs schmückt den Lebensweg dieses Meisters darüber hinaus mit einer Reihe bisher auf Grünewald bezogener Urkunden, die auf einen Meister Mathis schlechthin lauten, um damit rückschließend die Identität beider zu erweisen. Er gibt ihm einen Würzburger Ratsherrn zum Vater, ob

gleich er gestehen muß, daß er in allen Würzburger Urkunden, in denen von Neithart oder Gothart die Rede ist, keinen Mathis gefunden hat. Es folgt die Hauptthese des Buches, die auf dem Wege der Stilkritik zu beweisen versucht wird, ebenfalls mit durchaus negativem Erfolge, daß Grünewald — wir glauben, ihn weiter so nennen zu dürfen — aus der Würzburger Malerschule hervorgegangen sei. Daß bei dieser Gelegenheit allerlei Verwirrung in der Geschichte der oberdeutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts gestiftet wird, sei nur nebenbei angemerkt. Für den 1541 in Zwickau gestorbenen Bildschnitzer und Maler Peter Brauer wird rückläufig eine Lebensgeschichte konstruiert, die ihn schon um 1435 geboren sein läßt, damit er von Pollack bis Wolgmut alle Einflüsse aufnehmen kann, die den Stil eines ihm willkürlich zugeschriebenen Würzburger Altars erklären sollen. Im Vorbeigehen werden die Tafeln der Kilianslegende in Münnerstadt, die als Arbeit des Veit Stoß gelten, mit Hinrik Funhof in Verbindung gebracht, mit dem sie wahrhaftig nichts zu tun haben. Schließlich wird der Maler zweier Altarflügel im Neumünster zu Würzburg als Grünewalds Lehrer in Vorschlag gebracht, — ohne stichhaltigen Beweises.

Hätte Rolfs von der Seite der Stilkritik seine Hypothese glaubhaft zu machen vermocht, hätte sich aus der Beziehung zu Würzburg eine einleuchtende Deutung der künstlerischen Herkunft Grünewalds ergeben, so hätte man die Schwäche des urkundlichen Beweismaterials übersehen können. Aber auch auf dieser Seite ist es dem Verfasser nur gelungen, das Gegenteil von dem zu beweisen, was er behauptet. Läßt man sich nicht durch Worte überreden, sondern prüft man unvoreingenommen die dargelegten Tatsachen, so kommt man unausweichlich zu dem Schlusse: Grünewald hieß weder Gothart alias Neithart, noch stammte er aus Würzburg. Es bleibt vielmehr bei dem Mathis von Aschaffenburg der Überlieferung, dem Sandrart den Namen Grünewald gegeben hat, mit welchem Rechte, das mag dahingestellt bleiben. Aber Sandrart schöpfte gerade hier aus keineswegs verächtlichen Quellen, da seine Kenntnis durch einen Enkelschüler des Meisters vermittelt war, und so wenig man im allgemeinen seine Angaben ungeprüft hinnehmen darf, in diesem Punkte verdient er einiges Vertrauen. Es ist sehr unglaubhaft, daß er zu dem Namen Grünewald lediglich durch eine Verwechslung gekommen sein sollte. Auch hätte er sicher etwas davon gewußt, daß der Maler ein berühmter Wasserbaukünstler gewesen, wenn in der Tat der wahre Grünewald jener Neithart gewesen wäre, der 1528 in Halle gestorben ist. „»Grünewald« ist heut in aller Deutschen Mund," so schließt Rolfs, „möchte Mathis von Würzburg auch in aller Deutschen Herzen heimisch werden!" Der Wunsch wird nicht in Erfüllung gehen. Wenn das Buch ein greifbares Ergebnis gezeitigt hat, so ist es vielmehr dieses, daß durch die äußerst fleißige und gründliche Untersuchung die Hypothese endgültig widerlegt ist, deren Beweis hier unternommen wurde. Auch Rembrandt und Shakespeare wurden einmal ihres Namens verlustig erklärt. An ihren Werken wäre damit am Ende nichts geändert worden. Aber es ist bei den Namen geblieben. Und so wird es bei dem Namen Grünewald bleiben, und Würzburg wird darauf verzichten müssen, den Meister seinen Sohn zu nennen. Glaser.

Heinrich Leporini, Der Kupferstichsammler. Berlin, Richard Carl Schmidt, 1924.

Die „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler" bietet im allgemeinen kurze Handbücher einzelner Spezialgebiete. Für die Graphik wäre das auf so knappem Raume kaum möglich gewesen. Es wurde darum die grundsätzlich abweichende Aufgabe gestellt, nicht ein historisches, sondern ein Sammler-Handbuch zu schreiben. Der Verfasser hat die Aufgabe mit Geschick gelöst. Es ist in dem Büchlein alles enthalten, was der angehende Sammler zu wissen begehrt. Einleitend werden die graphischen Techniken beschrieben. Es folgt ein kurzer geschichtlicher Abriß, der die Entwicklung der einzelnen Verfahren und ihre Hauptmeister darstellt. Der dritte Abschnitt handelt von der Methodik des Sammelns, von den Fragen der Echtheit, der Druckqualität, des Erhaltungszustandes, des Kunstmarktes. (Ein Fehler war es, in diesem Kapitel, die irreführenden Marktpreise der Inflationszeit zu erwähnen.) Ein kurzes Verzeichnis der Hauptmeister mit Lebensdaten, Angabe der Hauptwerke und Literatur macht den Beschluß. Ein nützlicher Abriß, der dem Sammler bei seinen ersten Schritten gute Dienste leisten wird. Glaser.

Max J. Friedländer, Max Liebermann. Berlin, Propyläen-Verlag, 1924. 4°.

Über keinen bedeutenden Künstler ist zu seinen Lebzeiten so ausführlich und so objektiv, zugleich wohlwollend und scharfsinnig, geurteilt worden wie über Liebermann. Die gehässigen Angriffe, denen er in der Literatur anfänglich ausgesetzt war, sind längst zu Boden gesunken und haben nur dazu gedient, seine Anerkennung bei den Berufenen abzuklären. Zu den vorhandenen Monographien von Karl Scheffler, Erich Hancke und Julius Elias, die einander glücklich ergänzen, ist nun Friedländers Buch getreten, eine kurz umrissene Betrachtung, kapitelweis wohl gegliedert, gut illustriert und nicht zu mindest gut, d. h. klar durchdacht und rhythmisch bewegt, geschrieben. Neues zu sagen war dem Genossen derselben Generation, der seine drei genannten Vorgänger angehörten, nicht beschieden, allein die persönliche Art, in der Friedländer die Gegebenheiten seines Themas auffaßt, enthält selbstverständlich Neues. Wie immer verhält er sich auch hier dem lebenden und verehrten Meister gegenüber gelassen, den Abstand wahrend, wenn man auch unter seiner Objektivität die verhaltene Wärme wohl verspürt. Seine Aufgabe sieht er in der kritischen Betrachtung des Künstlers, zu der ihn ein feines Gefühl für künstlerische Werte autorisiert. Manche Nägel werden auf den Kopf getroffen. Sehr gut z. B. die Bemerkung, daß Liebermann „mit dem Pinsel zeichne, mit dem Stift male". Auf eine Erörterung der historischen Bedeutung Liebermanns im Zusammenhang mit den künstlerischen Bestrebungen seines Jahrhunderts wird nicht eingegangen. Ja, es wird der Versuch einer solchen Betrachtung a limine abgelehnt, obwohl wir für sie bereits den erforderlichen zeitlichen Abstand gewonnen haben, in ihr sogar die vornehmste Aufgabe des Historikers erblicken. Indem wir Liebermann mit einem schönen Wort unserer Sprache „bedeutend" nennen, sprechen wir es doch aus, daß er symbolhaft auf allgemeine Werte hinweise, die sich in ihm verkörpern. Es hat allerdings

etwas zu sagen, wenn wir Liebermann den Führer und vornehmsten Repräsentanten des deutschen Impressionismus nennen und darauf verweisen, wie sich dieser Impressionismus, der eine europäische und keineswegs eine französische Angelegenheit war, in Deutschland vorbereitet und eigentümlich ausgewirkt habe.

Die Ausstattung des Buches ist ausgezeichnet, nur die Art der Einschiebung der Illustrationen in den Text nicht immer glücklich, denn der Text ist es wert, ohne Störung gelesen zu werden. G. Pauli.

Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Eine Auswahl von Otto Schmitt. Freiburg i. B. Urban Verlag. 1924.

Otto Schmitt, der uns erst vor kurzem eine Gesamtausgabe der gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters in zwei Tafelbänden bescherte, hat sich mit dieser prächtigen und in der Illustration noch besser gelungenen Publikation ein großes Verdienst erworben. Der „Oberrhein", das heißt das Gebiet von Basel bis etwa nach Worms (nach Norden sind die Grenzen fließend), ist unter allen deutschen Gebieten für die Skulptur um 1460—1530 das wichtigste. Aus zwei Gründen: einmal sind von hier aus mehrfach entscheidende Antriebe ausgegangen, die die Bildnerei in ganz Oberdeutschland befruchtet haben. Und dann: die ganze Produktion des Oberrheins, die ja auch nur in quantitativ geringen Resten auf uns gekommen ist, zeigt ein höheres Durchschnittsniveau, als andere Landschaften. Das ist offenbar nicht in den Zufälligkeiten der Erhaltung begründet, es hängt vielmehr — abgesehen von der besonderen künstlerischen Begabung und der Kultur des Volksstammes — an dem Wirken führender Künstler. Diese sind freilich mit ihren Hauptwerken erst seit etwa fünfzehn bis zwanzig Jahren allgemeiner bekannt geworden; die Erkenntnis ihrer bahnbrechenden Bedeutung vollends ist ein verhältnismäßig junges Ergebnis der kunstgeschichtlichen Forschung.

Wenn man früher von dem Ruhm der „zweiten Blüte deutscher Skulptur" sprach, so meinte man Multscher und Veit Stoß, Adam Kraft, Riemenschneider, Peter Vischer, Pacher und etwa noch Syrlin und Grasser. Ihnen treten die großen Meister vom Oberrhein ebenbürtig, zum Teil überlegen, an die Seite: Nicolaus Gerhaert vor allem, dessen geisterfüllte Realistik in den sechziger Jahren eine neue Epoche des bildnerischen Schaffens in Deutschland begründet; neben ihm und unter seinem Einfluß der Schöpfer der Dangolsheimer Marienstatue (die sich seit 1913 im Berliner Museum befindet), dann etwas jünger Nicolaus von Hagenau, der Bildhauer des untergegangenen Frohnaltars im Straßburger Münster, dem Schmitt auch die Skulpturen des Isenheimer Altars zuteilt, während andere hier eine vierte, dem Hagenauer überlegene Persönlichkeit erkennen. Während diese nach Straßburg gehören, bringt Freiburg, das bald nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts der Bischofsstadt erfolgreich Konkurrenz macht, noch mindestens zwei Bildhauer hervor, die als markante Charakterköpfe dem Freunde deutscher Kunst bekannt werden müßten: Hans Wydyz und den Meister des Breisacher Hochaltars, den Monogrammisten H. L. von 1526.

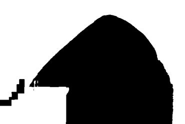
Schmitt hat mit vollem Recht den stattlichen Band nicht mit Lokalgrößen belastet, sondern vor allem das gebracht, was sich um diese überragenden Meister gruppieren läßt. Hier ist er auch ins Detail gegangen, und für so ausgezeichnete Abbildungen wie den Johanneskopf der Straßburger oder der Landauer Beweinung wird ihm schon darum jeder Dank wissen, weil sie allein zu genauem Vergleich und zur Gewinnung eigenen Urteils die Möglichkeit bieten. Die hundertvierzig großen Lichtdrucke (sie stammen von der Anstalt Ganymed in Berlin) sind fast durchweg sehr gut gelungen; die einzige Ausnahme betrifft leider gerade Nicolaus Gerhaerts köstliche Berliner Gruppe „Anna Selbdritt". Beim Niederrothweiler Altar wie bei dem originellen Muggensturmer, einem Ableger der Straßburger Kunst, der hier zum erstenmal bekannt gemacht wird, ist es dank dem Entgegenkommen des Landeskonservators möglich gewesen, die trefflichen Aufnahmen von Mezger in Überlingen heranzuziehen und dies in solcher Vollständigkeit, daß der Eindruck der Originale (Muggensturm ist leider seither neu bemalt!) manchmal ersetzt wird, und von dem Stil der Meister ein abgeschlossener Eindruck entsteht.

Zeigt schon dies Verfahren das sehr richtige Prinzip: multum, non multa, so darf man von Schmitts Text sagen, daß er in einer besonders frischen, anschaulichen und zielsicheren Weise die Summe der bisherigen Forschung zu ziehen weiß: schon die Zusammenfassung als solche gibt neue Fragestellungen und Gesichtspunkte. Statt auf Einzelheiten einzugehen, möchte ich nur die Punkte angeben, wo meines Erachtens die Diskussion noch nicht abgeschlossen ist und die Bestimmungen noch als vorläufig gelten müssen. Der Dangolsheimer Meister wird von Schmitt nach A. Goldschmidts und W. Pinders Vorgang mit dem Nürnberger Simon Lainberger gleichgesetzt. Doch gibt Schmitt selbst zu, daß die Kunst dieses Meisters mehr oberrheinische als fränkische Elemente enthält. Von da ist nur ein Schritt zu der Erkenntnis, daß dieser große deutsche Künstler kein Nürnberger, sondern ein Straßburger gewesen ist, der für uns vorerst ein Anonymus bleiben muß. Der Weg der Kunst geht in jener Zeit (1470) nicht von Nürnberg nach Straßburg, sondern umgekehrt vom Oberrhein nach Nördlingen (und nach anderen Orten in Schwaben und Franken). Auch das Problem des Nicolaus von Hagenau bedarf noch weiterer Durchleuchtung. Seit man (durch Sauer) seinen Altar von Vimbuch kennt, fällt es doch schwer, ihm die herrlichen Statuen des Isenheimer Altars zuzutrauen; es scheint, daß diese nicht bloß einer anderen geistigen Sphäre, sondern auch einer vorgeschrittenen Entwicklungsstufe des Stils angehören.

Doch werden abweichende Ansichten in einzelnen Zuschreibungen keinem die Freude an dem Schatzbehalter deutscher Kunst mindern können, der uns hier geschenkt ist. Solche „Bilderbücher" sprechen für sich selbst und für ihre Gattung. Th. Demmler.

Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400 bis 1600. Im Propyläen-Verlag. Berlin 1924.

Die Serie der „Handbücher", die vor einem Menschenalter von der Generalverwaltung der Berliner Museen begonnen wurde, hatte gegen Ende des Kriegs in dem „Hand-



buch der flämischen Malerei" eine ausgezeichnete Fortsetzung erhalten durch den allzufrüh abberufenen Rudolf Oldenbourg. Im Zusammenhang damit war ein Handbuch der altniederländischen Malerei durch Friedrich Winkler vorbereitet worden, wofür der trotz des belgischen Raubes außerordentlich reiche Bestand der Berliner Galerie an Werken dieser Schulen den günstigsten Anhalt bot. Ein zuverlässiger Führer von kompetenter Hand in dem Chaos der zahlreichen, zum großen Teil anonymen Meister der altniederländischen Malerei war aber ein längst gefühltes Bedürfnis. Leider hielt die Generalverwaltung mit Rücksicht auf die geringen damals für Publikationen zur Verfügung stehenden Mittel die Veröffentlichung in unserer Folge nicht für möglich. Es war ein glücklicher Entschluß des Propyläen-Verlages, hier einzutreten und die Herausgabe zu übernehmen. Dies hat den Vorteil gehabt, daß die Publikation besonders sorgfältig und trotzdem sehr rasch fertig gestellt und sehr reich und geschmackvoll aufgemacht und mit Abbildungen (214) ausgestattet worden ist. Dem Verfasser gebührt dabei das Verdienst, daß er eine Reihe wenig bekannter Werke zu den Abbildungen beigeschafft hat.

Winklers Handbuch — wenn wir den stattlichen Band noch so nennen dürfen — ist die erste ausführliche Übersicht über die große Zahl der niederländischen Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in deutscher Sprache. Max J. Friedländer, der langjährige bahnbrechende Forscher auf diesem Gebiete, war schon vor acht Jahren in seinem Buche „Von Eyck bis Brueghel" mit einer kurzen Zusammenstellung der meisten führenden Maler in knappen Charakteristiken vorausgegangen und hat im vorigen Jahre eine große Folge von Prachtbänden über die gleiche Zeit mit dem Bande über Jan van Eyck und Petrus Cristus begonnen. Daneben hat Winklers umfangreiches, mit verschiedenen sorgfältigen Verzeichnissen versehenes Handbuch seine volle Berechtigung und wird sie auch in Zukunft behalten, dank dem darauf verwandten, in unserer Zeit kaum noch bekannten Fleiß und den gründlichen eigenen Forschungen. Nicht nur dadurch, daß er nahezu Vollständigkeit in der Aufzählung und Charakteristik der außerordentlich reichen Zahl von Künstlern, welche die Tafelmalerei in diesen beiden Jahrhunderten aufzuweisen hat, anstrebt und sie nach den Orten ihrer Tätigkeit in Schulen einteilt: es ist zugleich sehr viel eigene Forschung darin verwertet. Die holländische Malerei im fünfzehnten Jahrhundert ist zum ersten Male für sich behandelt worden. Durch die Unterscheidung zwischen einer volkskunstmäßig im Sinne der Buchmalerei arbeitenden, bodenständigen Richtung (Virgo-Meister und H. Bosch) und der an die Südniederländer anknüpfenden der Ouwater und Geertgen und durch Zusammenstellung des bisher wenig beachteten anonymen Materials, werden hier zuerst charakteristische Züge der frühesten holländischen Kunst scharf herausgearbeitet. Seine in älteren Arbeiten niedergelegten Kenntnisse hat Winkler nach dem Kriege durch neue Reisen aufgefrischt und erweitert. Einen besonderen Wert erhält sein Werk, das mit größter Gewissenhaftigkeit die ganze in- und ausländische Literatur für die fragliche Zeit berücksichtigt, noch durch besondere Betonung der niederländischen Miniaturmalerei in ihrer Bedeutung für die Entstehung der Tafelmalerei in den Niederlanden. Durch seine Spezialarbeiten auf diesem Gebiete, in dem er in Deutschland der führende Forscher geworden ist, war der Verfasser besonders dazu befähigt.

Eine Einzelbesprechung des Werkes ist hier nicht am Platze; ich würde mich auch nicht dazu befähigt halten. Durch die Forschung der letzten Jahrzehnte sind Aufschlüsse in großer Zahl auch über Meister zweiten und dritten Ranges beigebracht worden, welche die Kenntnis des malerischen Betriebs im allgemeinen wesentlich verbessert und das Bild der führenden Künstler dadurch geklärt und abgerundet haben, während die Beurteilung derselben noch in jüngster Zeit widerspruchsvoll wie in wenigen anderen Gebieten war. Die Notwendigkeit, den sehr versprengten einzelnen Beobachtungen Rechnung zu tragen, mußte mit der Forderung nach lesbarer Darstellung, wie sie ein Handbuch verlangt, in Einklang gebracht werden. Der Verfasser hat den Stoff zu einer Entwicklungsgeschichte des „Gemäldes" gestaltet, dessen Wurzeln er in der altniederländischen Malerei sieht, und hat die ihm unter diesem Gesichtspunkt wenig bedeutungsvoll erscheinenden Maler in einen Anhang verwiesen. Aber die Entwicklung ist nicht der einzige Gesichtspunkt, unter dem uns eine Übersicht über die Malerei in einem solchen Handbuch gegeben werden sollte; ebenso bedeutsam ist dafür der absolute künstlerische Wert der Kunstwerke, der bei dieser Behandlung zu kurz kommt. Künstler wie Petrus Cristus, Daret, Isenbrant, Lucidel u. a., die im „Anhang" fast nur dem Namen nach aufgeführt werden, verdienen eine ausführlichere Behandlung und eine oder ein paar Abbildungen ihrer Werke. Galt doch ein kleines Gemälde von Petrus Cristus bis vor kurzem als ein Werk des Jan van Eyck; und das gleiche ist — wenn ich eine ketzerische Ansicht äußern darf — noch heute der Fall mit der kleinen Altartafel der Sammlung Rothschild, die leider weder in Winklers Handbuch noch in Friedländers „Jan van Eyck und Petrus Cristus" abgebildet ist. Nach meiner Überzeugung (ich spreche freilich als Nichtfachmann) ist die Rothschild-Madonna von derselben Hand wie die Burleigh-Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum — also gleichfalls von Petrus Cristus; andernfalls müßten beide von Jan van Eyck sein, was heute kaum ein Forscher zugeben wird. Ist doch die Zahl der neben den großen Meistern immerhin noch recht achtbaren Maler kaum in einer anderen Schule so reich wie in der altniederländischen Malerei. Obenein ist unter diesen die Zahl der Bilder, deren Meister unbekannt sind, ebenso groß wie die der bekannten Maler, und die Benennung der tüchtigeren dieser anonymen Maler nach der Darstellung eines Hauptbildes, nach dem Datum darauf, der Galerie, in der es sich befindet oder nach Gruppen, die man mit Buchstaben bezeichnet, ist sehr verwirrend. Vielleicht ließen sich dieselben noch mehr zusammenfassen und dadurch Platz zur Einreihung der in dem „Anhang" behandelten Maler gewinnen. Winklers Buch kommt so sehr einem Bedürfnis entgegen, daß dem Verfasser sicher in absehbarer Zeit die Gelegenheit geboten werden wird, solche Änderungen nach der einen oder anderen Richtung vorzunehmen.

Bode.



Als Odilon Redon seinen „Apollo auf dem Sonnenwagen" malte, sah ihm eines Tages sein junges, eben vom Lande gekommenes Dienstmädchen zu. Sie sagte nach einer Weile: „Meister, eines muß ich Ihnen sagen: das ist alles sehr schön, aber die Pferde fliegen nicht, sie traben."

*

Hans Thoma nahm mit einem Freund teil an einem Festessen. Unter den Festgästen war auch ein bekannter Münchner Landschafter, der mit wenig Veränderungen dasselbe Motiv endlos zu wiederholen pflegte. Dieser Maler war überreich mit Orden dekoriert. Der Freund sagte zu Thoma: „Schau doch, was der D. viele Orden hat!" Thoma blickte hin und antwortete: „Ja, wirklich, so viele Orden und alle für das eine Bild."

*

Beim Unterricht malte Hans Thoma einem Schüler in dessen Stilleben hinein. Der Schüler meinte: „Diese Art Malerei, Herr Professor, ist mir zu trocken, ich möchte malen wie der Rubens." „Ich auch", sagte Thoma.

*

Zu Wilhelm Diez kam ein Bauernbursche, der Maler werden wollte, um seine Studien zu zeigen. Diez war beschäftigt und sagte: „Legen Sie das Zeug in die Ecke und kommen Sie wieder, ich werde es später ansehen." Viermal kam der junge Mann wieder, um seine Arbeiten zu holen und das Urteil zu hören; der alte Diez hatte es immer wieder vergessen. Als beim fünften Mal die Mappe immer noch ungeöffnet in der Ecke lag, bekam der Bauernbursche eine Wut und brüllte: „Jetzt, verehrter Meister, jetzt können Sie —" und er sagte den bekannten Spruch Götz von Berlichingens. Diez war ganz gerührt und rief: „Halt, junger Mann, Sie haben Talent, viel Talent, gehen Sie hinüber in meine Klasse."

*

Auf einer Zollstation erhob sich ein Streit zwischen einem Reisenden, der eine alte Schale verzollen sollte und dem Zollbeamten über die Frage, was ein Kunstwerk sei. Der Beamte entschied: „Ein Gegenstand, der zu nichts zu gebrauchen ist, ist ein Kunstwerk."

*

Aus einer Rezension Paul Schubrings über August Grisebachs Schinkelbuch: „Die ‚Neue Wache', also ein Bau für den Feldwebel, vereinigt das mittelalterliche Kastell mit dem griechischen Tempel und steht da wie ein lieblicher Traum, aus dem ein wütender Grenadier heraustritt."

*

Rudolf Großmann will Alfred Kerr zeichnen. Kerr fragt lächelnd: „Soll ich mich natürlich geben oder posieren?" Großmann antwortet ernsthaft: „Sie müssen posieren, sonst wird es nicht ähnlich."

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG





NEW YORK, HÄUSERGRUPPE AM ANFANG DES BROADWAY
RECHTS DAS HAUS DER CUNARD-SCHIFFSGESELLSCHAFT



ÜBER PRIVATSAMMLUNGEN IN AMERIKA

VON

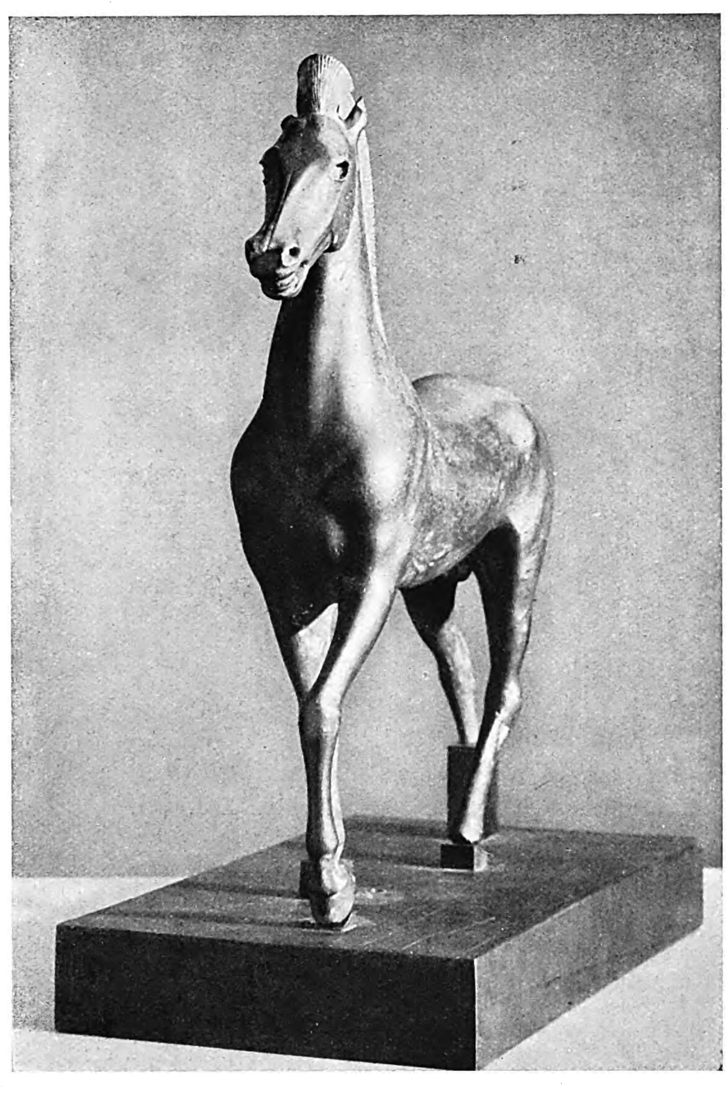
MAX J. FRIEDLÄNDER

Einen Monat, nur einen Monat, bin ich drüben gewesen. Es mag dreist erscheinen, daß ich Urteile formuliere. Immerhin: der erste Eindruck bleibt wertvoll. Zuerst tritt das Andersartige und Besondere scharf hervor; bei längerem Vertrautsein und tieferem Eindringen werden die Dinge verwickelt, vieldeutig und unfaßbar. Was Amerika betrifft, mag es um so berechtigter sein, dem ersten Eindrucke zu trauen, als dieses Land — wie sonst auch immer es beschaffen sein mag — jedenfalls mehr Größe und Weite als Tiefe aufweist. Eine mit kluger Tatkraft erbaute Zivilisation ist leichter zu übersehen als eine langsam erwachsene Kultur.

In Anbetracht der Kunstdinge, der Museen und Privatsammlungen, meine ich die Hauptzüge und die entscheidenden Kräfte erkennen zu können. Hat sich doch die Entwicklung vor unseren Augen, in unseren Tagen vollzogen. Man braucht noch kein alter Mann zu sein, um sagen zu können: ich habe diesen Vorgang miterlebt. Und da drüben alles laut, in voller Öffentlichkeit vor sich geht, sozusagen im Glashause des indiskreten Zeitungswesens, so mag an Tatsachen, Daten und Beweggründen nichts Wesentliches verborgen sein.

Amerika ist groß und reich, hat in den letzten Jahren an Reichtum gewaltig zugenommen. Das Land, eine enorm ausgedehnte und glänzend prosperierende Kolonie, bar bodenständiger Monumente, ist von Selbstbewußtsein und optimistischem Ehrgeiz erfüllt. Der Magnet des Goldes wirkt auf den Kunstbesitz der alten Welt. Zu erwarten steht, daß früher oder später der gesamte in Privathänden befindliche Bestand an Kunstwerken nach der anderen Seite ausgewandert sein wird. Der findige Kunsthandel hat sich auf diese Bewegung eingestellt. New York ist der Mittelpunkt des Kunsthandels geworden, wenigstens was den Verkauf betrifft, wenn auch London und Paris als Stätten des Einkaufs ihre Bedeutung behalten haben.

Die materiellen Voraussetzungen für eine Blüte



PFERD, BRONZESTATUETTE. GRIECHISCH UM 470
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

eben darin, das Bedürfnis hervorzurufen, die Lust anzufachen. Früher war die Funktion der Händler und Vermittler anders gerichtet. Für sie handelte es sich darum, mit überlegener Kennerschaft möglichst gute Dinge aufzuspüren und zu erwerben. Die Liebhaber kamen dann von selbst, wählten und kauften. Heutzutage und namentlich drüben ist der Einkauf die zweite Sorge der Händler geworden. Energie, Begabung, Temperament, Reklame, gesellschaftliche Beziehungen, persönliche Liebenswürdigkeit werden eingesetzt, Suggestion auf die Kundschaft auszuüben. Eigenwillige Sammlerindividualitäten, die mit ausgeprägten Geschmacksbedürfnissen den Markt besuchen, sind selten geworden. Die Kunstforscher und Museumsleute sind drüben als Anreger und Berater weit zurückhaltender als bei uns. Die namentlich in Deutschland herrschende Hochschätzung vor staatlich beamteter Autorität fehlt völlig. Die Initiative liegt vorwiegend bei dem Händler. Daß er ein Kunstkenner ist, bleibt erwünscht, daß er von seinen Kunden für einen Kunstkenner gehalten wird, ist wichtiger, am wichtigsten aber und Voraussetzung des Erfolges ist, daß er als ein Menschenkenner Herrschaft ausübt. Das Instrument, auf dem er mit vollendeter Virtuosität spielt, ist die Psyche des reichen Mannes.

Der Typus des modernen Händlers amerikanischen Stils wird am reinsten vertreten

des Sammelwesens sind drüben gegeben. Nur auf den Grad der Sammellust kommt es an. Falls wieder ein Pierpont Morgan ersteht, also ein Sammler napoleonischen Formats — und an Männern, die ebenso reich wie er oder reicher als er sind, fehlt es keineswegs —, müßte eine gewaltige Nachfrage und dementsprechend eine Steigerung der Preise einsetzen. Zur Zeit ist trotz finanziellem Aufschwung eine Stockung auf dem Kunstmarkte nicht zu verkennen. Die großen Sammler sind gestorben oder, wie Joseph Widener, gesättigt. Von Pierpont Morgan abgesehen, sind Altman, Frick und Mrs. Gardner tot. Es gilt, neue Sammler zu finden oder — richtiger — zu erschaffen. Eine wesentliche Aufgabe des Handels besteht

durch Sir Joseph Duveen, den Chef des Hauses Duveen Brothers, der eine wahrhaft produktive Wirksamkeit entfaltet, nicht nur im Aufkaufen, Ausstellen und Zeigen außerordentlicher Dinge, sondern auch und hauptsächlich durch die geniale Fähigkeit, reiche Leute zu Sammlern zu machen. Im mittleren Westen, in Chicago, in Los Angelos, in Kanada entstehen dank der Suggestionskraft dieses Mannes neue Absatzgebiete. Sir Joseph ist klug genug in bezug auf die Echtheit und die Qualität der Kunstwerke höchst gewissenhaft zu sein. Mit allen Mitteln werden einwandfreie, unangreifbare Stücke, bekannte, in der Literatur erwähnte Werke angeboten. Die Provenienz wird stark beachtet. Gutachten von Fachgelehrten gewähren dem geschäfts-



DETAIL DER AUF SEITE 210 ABGEBILDETEN STATUETTE

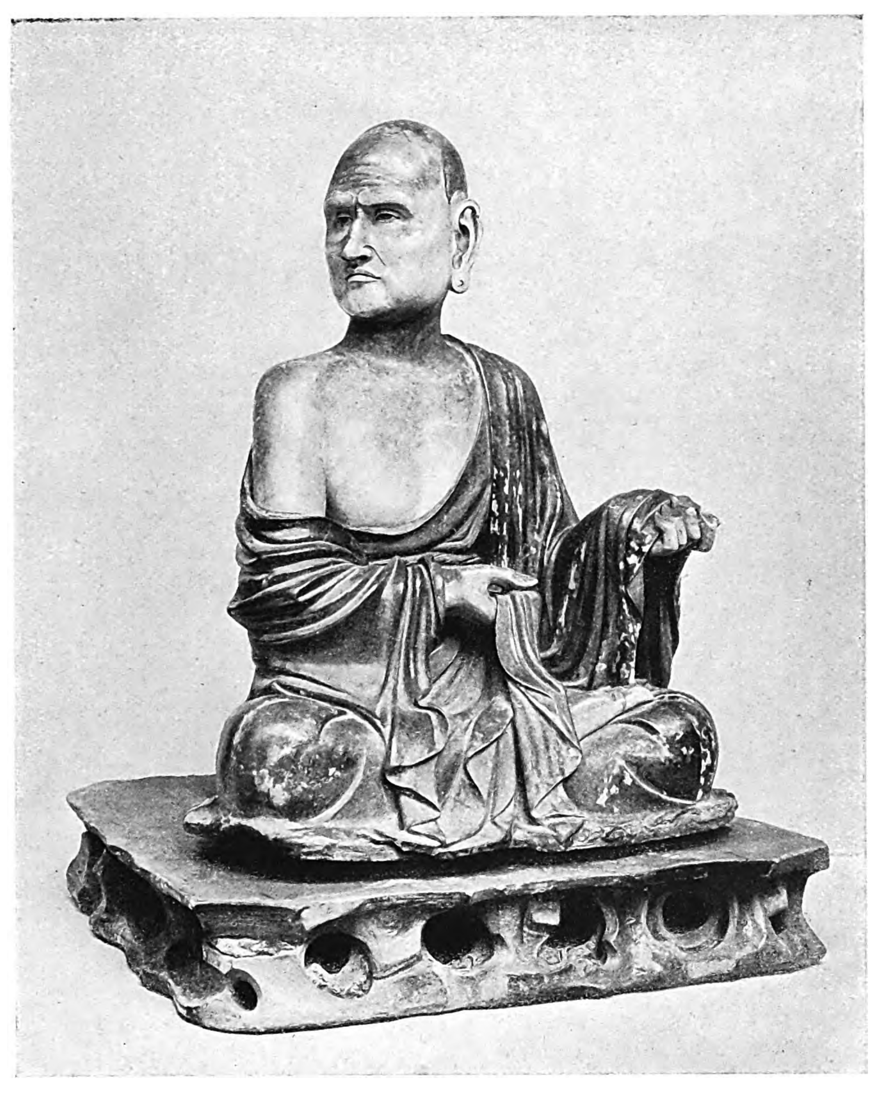
tüchtigen Käufer, der den eigenen Augen nicht traut, denjenigen Grad von Sicherheit, den er bei den enorm gesteigerten Preisen fordert. Wenn auf den Höhen des Handels kluger Takt in der Auswahl der Gutachter und Verwendung ihrer Äußerungen waltet, ist in der Tiefe das Expertisenwesen zu einer Quelle der Korruption ausgeartet.

An Material fehlt es nicht, gerade jetzt nicht. Die wirtschaftlichen und politischen Krisen der letzten Jahre haben nicht nur in Deutschland und Frankreich die Privatsammlungen zur Auflösung gebracht, auch der britische Besitz, die bei weitem ergiebigste Quelle, hat infolge des Steuerdrucks und der erhöhten Kosten der Lebenshaltung starke Erschütterung erfahren. Die Preissteigerung, die sich freilich nur auf gewisse Dinge erstreckt, entlockt der alten Welt die Kunstwerke auch dort, wo die Notwendigkeit zum Verkaufen nicht besteht. Die größten Namen der Geburts- und Geldaristokratie vernimmt man bei den Herkunftsangaben auf dem New Yorker Markt, so die Namen Duke of Westminster, Lord Spencer, Baron Alfred Rothschid, Baron Schickler.

Das Interesse konzentriert sich hauptsächlich aur Rembrandt, Frans Hals, auf italienische Gemälde des fünfzehnten Jahrhunderts, auf Tapisserien des fünfzehnten Jahrhunderts, China-Porzellan von bestimmter Art, auf Waffen, und auf französische sowie italienische Bildwerke des Mittelalters und der Renais-

allen möglichen Einschränkungen und Schutzmaßregeln. Große Gruppen aus Morgans Sammlung sind verkauft worden, so die Bronzen, das China-Porzellan und die Tapisserien. Fragonards berühmte Bilderfolge, die aus Grasse in Südfrankreich, ist in die Frick-Sammlung übergesiedelt.

Henry Clay Frick ist vor wenigen Jahren gestorben und hat sein Haus in der Fifth Avenue mit der kostbaren Sammlung der Öffentlichkeit hinterlassen. Vorläufig freilich kann diese Sammlung nicht wohl als eine öffentliche betrachtet werden, da der Zutritt von der Laune einer Dame abhängig ist. Frick hat fast ausschließlich Gemälde gesammelt. Seine Galerie enthält bei relativ bescheidenem Umfang ein Äußerstes an Wert. Die größten Maler in den besten Beispielen ihrer Kunst nebeneinanderzustellen, diese Absicht ist aufs glücklichste durchgeführt. Fricks Sammeltätigkeit fiel in die Zeit zwischen 1900 und 1914. Eine Aufzählung der Meisternamen gibt eine deutliche Vorstellung von dem Geschmacke dieser Periode. Dies sind die Maler, die am höchsten geschätzt, am eifrigsten gesucht, der Aufnahme für würdig befunden wurden. Von Italienern Giovanni Bellini, Tizian mit zwei Bildnissen, Paolo Veronese, Bronzino, von Deutschen nur Holbein. Dann ein Velazquez, zwei Goya, drei Greco. Ein Rubens, dagegen sechs Porträts von van Dyck. Die Holländer stark, aber nur die Hauptmeister, Rembrandt (3), Hals (4), Hobbema (2), Ruisdael (2), Cuyp (3), Vermeer (3), Isack van Ostade, Terborch, Capelle und Wouwermans. Besonders üppig die Engländer, von Franzosen, außer Fragonard, nur Corot, der in Amerika fast nie fehlt. Bedenkt man, daß ausschließlich stattliche, repräsentative, wirkungsvolle



LOHAN. CHINESISCH, 12. JAHRHUNDERT (?). GLASIERTER TON
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

sance, endlich auf englische Bildnisse des achtzehnten Jahrhunderts.

Pierpont Morgan, der Unersättliche, ist tot. Seine Hinterlassenschaft konnte nicht zusammengehalten werden. Ein erheblicher Teil davon, die Sammlung mittelalterlicher Bildwerke, füllt einen Flügel des Metropolitan Museums in New York, wo auch eine Anzahl bedeutender Gemälde aus Morgans Besitz der Öffentlichkeit zugänglich geworden ist. Die herrliche Bibliothek mit Handschriften, frühen Drucken, Zeichnungen alter Meister, sowie hervorragenden Bildern der italienischen Renaissance, ist nicht nur erhalten, sondern wird von den Erben Pierpont Morgans mit reichen Mitteln gepflegt. Sie ist öffentlich, allerdings mit

KOPF EINES LOHAN. CHINESISCH, 12. JAHRHUNDERT (?). GLASIERTER TON

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM







BURGUNDISCHER BILDTEPPICH. ARRAS UM 1435
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

Gemälde gewählt sind, und daß ihre Zahl auf etwa achtzig in den eigentlichen Galerien beschränkt bleibt, so kann man sich von dem strahlenden Gesamteindruck eine Vorstellung bilden.

In demselben Geist, mit nicht geringeren Mitteln hat P. A. B. Widener etwa gleichzeitig gesammelt. Der alte Widener lebt nicht mehr, aber sein Sohn Joseph Widener hat nicht aufgehört, die auf einem Landsitze bei Philadelphia höchst glanzvoll aufgestellte Sammlung zu ergänzen und zu verbessern. Kürzlich noch hat er einen Tizian aus der Spencer-Galerie erworben, sowie das Porträtpaar von Rembrandt vom Fürsten Youssoupoff.

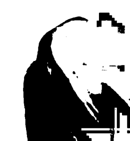
Haben Frick und Widener im Wettstreit gekauft, so hat Widener mit längerem Atem gesiegt und kann sich rühmen, die kostbarste Sammlung in den Vereinigten Staaten zu besitzen. Im großen und ganzen sind in Lynnewood Hall dieselben Maler vertreten wie in Fricks Haus. Auch die Zahl der Bilder ist ungefähr dieselbe hier und dort. Rembrandt mit Meisterwerken aus seiner reifen Zeit, dabei der „Mühle", seiner größten und dramatisch wirksamsten Landschaft, van Dyck mit mehreren Bildnissen aus der Genueser Periode, Greco sind noch blendender als in der New Yorker Sammlung, Cuyp, Hals, Vermeer und die Engländer ebenso gut repräsentiert wie dort. An Durchschnittsqualität übertrifft diese Galerie alle Sammlungen Europas, weil selbst die Wallace-Sammlung, die ihr am ähnlichsten ist, bei größerem Umfange vergleichsweise bescheidene und gleichgültige Dinge mit sich führt. Freilich spürt man zuweilen, daß eine so dichte und ununterbrochene Reihung erlesener Meisterwerke Augen und Sinne irritiert und erschöpft.

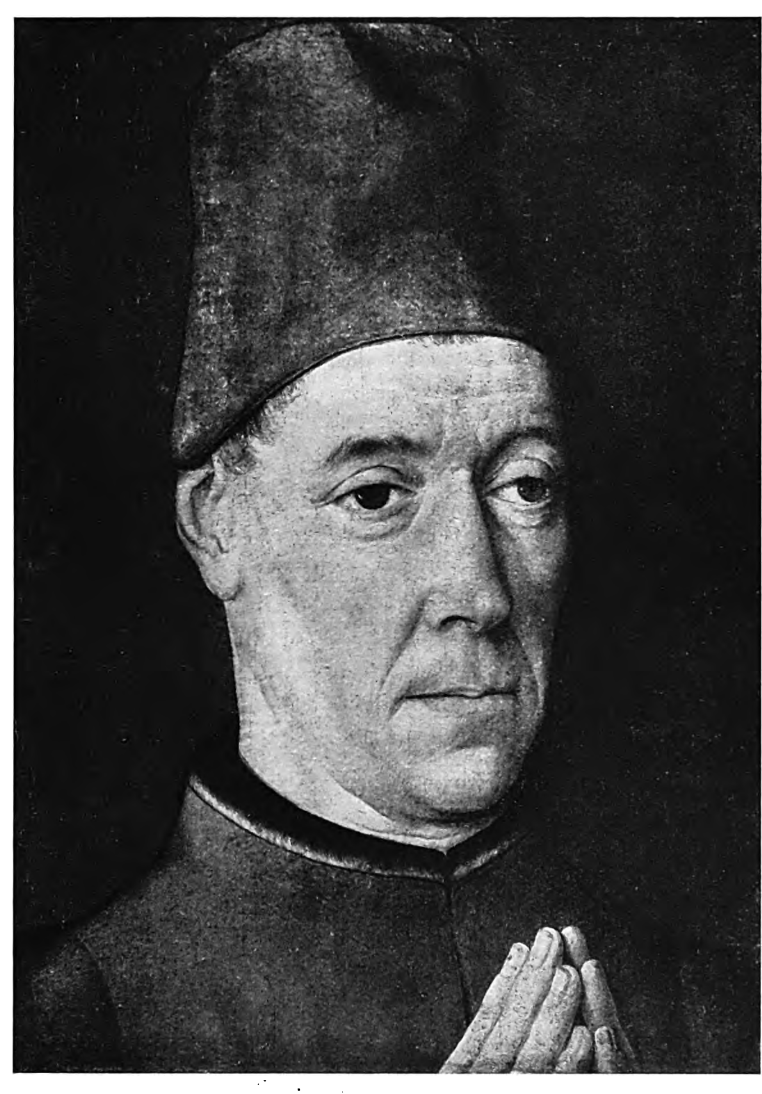


TILMAN RIEMENSCHNEIDER, BÜSTE EINES JUNGEN MANNES. HOLZ

NEW-YORK, METROPOLITAN MUSEUM. (ALTMAN COLLECTION)







DIRK BOUTS, MÄNNLICHES BILDNIS
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. (ALTMAN COLLECTION)

Ein Wandel des Geschmacks zeigt sich darin, daß Joseph Widener mehr als sein Vater um italienische Kunst bemüht ist. Eine Madonna von Raphael, nach Art und Wert wie die „Granduca", die Panshanger-Madonna, ist hinzugekommen, Bellinis „Bacchanal" aus dem Besitze des Duke of Northumberland, der Mantegna aus Wilton House, sowie eine Anzahl anderer Quattrocento-Tafeln. Von den Altniederländern ist hier, wie bei Frick, nur Gerard David zu finden.

Mrs. Jack Gardner in Boston, die im vergangenen Jahre gestorben ist und ihr Haus mit allen Kunstschätzen der Stadt vermacht hat, war eine bedeutende Frau, wie ihre Freunde sagen, und hat, wie ihre Schöpfung verkündet, mit entschiedenem Urteil und selbständigem Geschmacke gesammelt. Ihr schwebte eine südliche, fürstliche Behausung vor mit stilgerechter und stolzer Dekoration. Höchst seltsam und unvergeßlich steht der venezianische Palast inmitten der amerikanisch nüchternen Großstadt als ein Denkmal der kleinen Dame, die mit relativ begrenzten Mitteln durch zähe Ausdauer ihr Ideal verwirklicht hat. Hier sind die Italiener des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts herrlich vertreten. Der beste Botticelli, der beste Fra Angelico, der beste Tizian in den Vereinigten Staaten. Dazu ein Porträtpaar von Holbein, ein Dürer-Porträt, freilich nicht makellos erhalten. Von den Holländern nur Rembrandt, und nicht allzu stark, nämlich mit Bildern aus seiner frühen Zeit. Weder das Natürliche noch das Elegante konnte diese Frau verführen, deren Sinn unverrückt auf große Form gerichtet war. Nicht so reich und luxuriös wie Wideners Haus, eher ernst, eigenartig und charaktervoll wirkt Mrs. Gardners Haus.

Das Interesse an holländischer Malerei war in Amerika stets auf die Hauptmeister beschränkt, namentlich auf Rembrandt, Hals, Cuyp und Hobbema und ist neuerdings entschieden zurückgegangen. Von der Lust am Fremden, Fernen, Primitiven wird die jüngere Generation beherrscht. Seit 1910 etwa ist die Wertschätzung des italienischen Trecentos aufgekommen sowie die Zuneigung für die zurückgebliebenen, zarten, aber etwas schwächlichen Quattrocentisten von Siena. Die Sammlungen in New York, die sich im letzten Jahrzehnt entwickelt haben, wie diejenige M. Friedsams und Philipp Lehmans, enthalten auffällig viele Trecento- und Quattrocento-Tafeln, sowie altniederländische Bilder.

Die Wendung zu strenger Einfachheit ist auch in der Architektur und Dekoration der reichsten Häuser zu beobachten. Weiße Wände, darauf Tapisserien aus dem fünfzehnten Jahrhundert, gemaltes Glas in den Fenstern, Gemälde mit Gold-



grund, gotische Bildwerke: mit so feierlicher Pracht umgibt sich der reiche Mann am liebsten. Die Häuser Georg Blumenthals und Otto H. Kahns sind grandiose Schöpfungen eines aus der gegen-



SANDRO BOTTICELLI, LETZTE KOMMUNION DES HL. HIERONYMUS
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. (ALTMAN COLLECTION)

wärtigen Sachlichkeit des amerikanischen Lebens und aus dem banal gewordenen Luxus des achtzehnten Jahrhunderts geflüchteten Geschmacks.

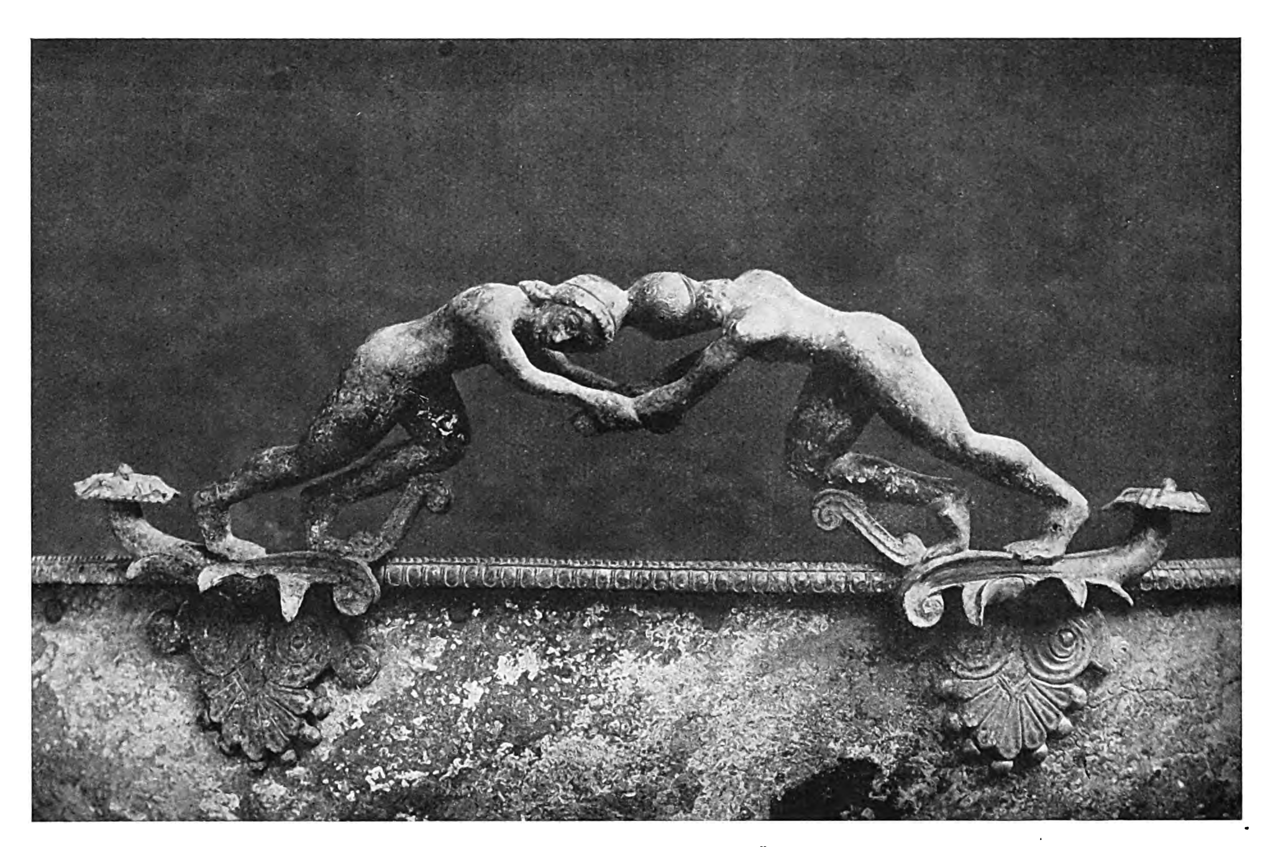
Ein durch kunsthistorische Bildung gesteigertes Verständnis und ein feines Gefühl für Qualität und Erhaltungszustand haben die Sammlung Lehman auf eine bewundernswürdige Höhe gebracht. Nimmt man den Venezianer Giovanni Bellini als den Angelpunkt, so fängt die Frick-Sammlung gerade dort an, wo die Lehman-Sammlung aufhört, soweit italienische Kunst in Betracht kommt. Das sechzehnte Jahrhundert fehlt völlig in der jüngeren Sammlung, während Rembrandt, Goya, Greco neben den primitiven Italienern ihren Platz behaupten.

Eine Tradition für das Sammeln italienischer

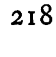
Trecento-Kunst war in Amerika wirksam, soweit in diesem Lande von Tradition gesprochen werden kann. Merkwürdigerweise haben nämlich zwei Pioniere amerikanischer Sammeltätigkeit, Henry Jarves und Thomas Jefferson Bryan schon um 1860 primitive italienische Tafeln hinübergebracht. Die Jarves-Sammlung wird jetzt in New Haven bewahrt, die Bryan-Sammlung in der Historical society zu New York.

Die Neigung für holländische Kunst erreichte ihren Höhepunkt um 1909, als Altman, Widener, Frick, Morgan und C. Huntington Bilder von Rembrandt und Frans Hals kauften, und die Preise enorm emporgetrieben werden konnten.

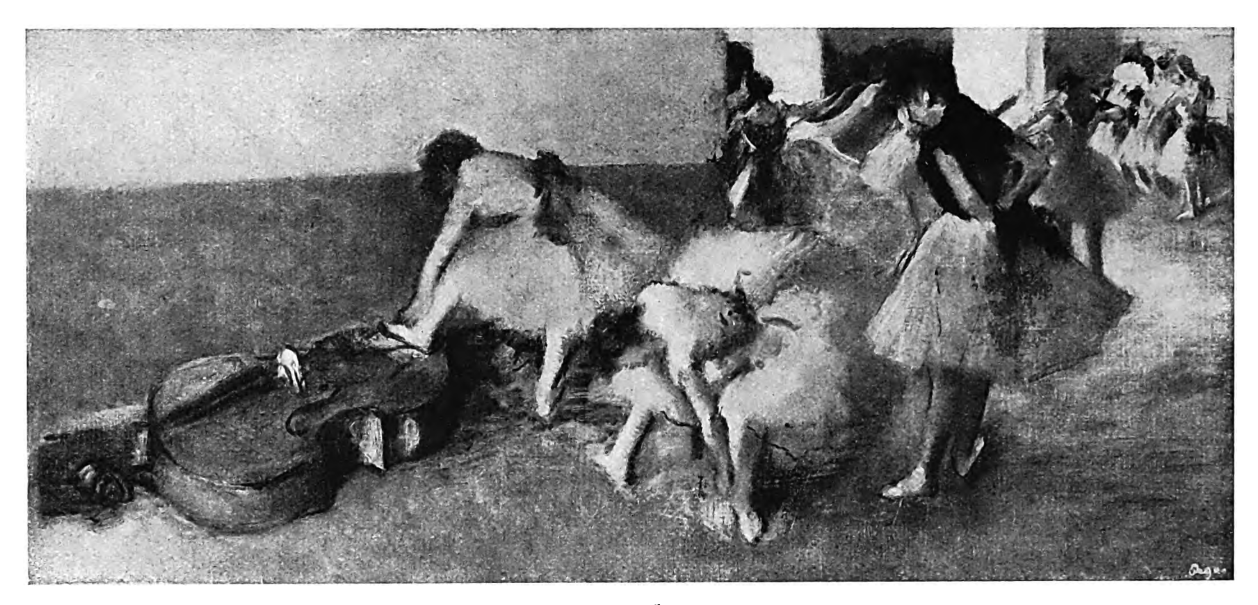
Man kann den Geschmackswandel tiefsinnig als Historiker deuten und darlegen, daß sich das Urteil über die alten Meister und die Schätzung ihrer Werke ändern mit der Sehweise, mit der Produktion der Lebenden. Man kann aber auch sehr gewöhnliche und praktische Ursachen der Bewegung bezeichnen und behaupten: die Sammler kaufen, was die Händler ihnen anbieten, und die Händler bieten jeweilig an, was sie bekommen. Demnach wäre das Angebot entscheidend, nicht die Nachfrage. Als die prachtvollen Sammlungen Rudolph und Moritz Kann ziemlich gleichzeitig zum Verkauf kamen, stieg in New York das Interesse für holländische Bilder. Als später primitive Italiener, namentlich Sienesen, in unerwartet großer Zahl auf dem Markt erschienen, entdeckten die Sammler ihr Herz für diese „Seltenheiten“. Die tiefsinnige Erklärung des Historikers ist ebenso richtig und ebenso falsch wie die platte des Zynikers. Freilich entscheiden die Interessen der Händler. Den klügsten und erfolgreichsten unter ihnen fehlt es aber nicht an Instinkt und Spürsinn für seelische Bedürfnisse. Sie fühlen, was ihre Generation verlangt.



ARCHAISCHE GRIECHISCHE BRONZESCHÜSSEL. (DETAIL)
BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS







EDGAR DEGAS, TÄNZERINNEN
DETROIT, INSTITUTE OF ARTS

AMERIKANISCHE MUSEEN

VON

CARL GEORG HEISE

Kein Geistesgebiet in Amerika zeigt wohl mit einleuchtenderer Deutlichkeit die Abhängigkeit von Europa, und zwar von einer bei uns bereits mit ihren Fehlern und Vorzügen seit geraumer Zeit überholten Epoche. Anfänge und Blütezeit europäischer Museumskultur stehen hier erneut vor uns, in riesenhaften Dimensionen, durch die Eile des Wachstums (oder besser: der bewußt nachahmenden Initiative) in vergrößerten und vergröberten Formen, wie zum Zweck einer anschaulichen Demonstration unserer jüngsten Vergangenheit vor uns hingebaut. Beides aber, gesteigerte Vorzüge und vergröberte Fehler, beides gibt durch die naive, von Problemen unbelastete Intensität der Durchführung und die in Europa niemals erreichte und erreichbare Unerschöpflichkeit der Möglichkeiten ein bedeutungsvolles und äußerst lehrreiches Gesamtbild.

Das Gesicht eines amerikanischen Museums wird auch heute in erster Linie bestimmt durch die Stiftungen geschlossener privater Kunstsammlungen. Ihr Niveau ist ausschlaggebend für die Bedeutung fast jeder öffentlichen Sammlung. Das hat gute und schlimme Folgen. Unvergleichlich ist durch die Sitte solcher Gesamtlegate die Zuwachsmöglichkeit der Museen: was heute noch fehlt, kann morgen überreichlich vorhanden sein. Auch hat man nicht selten schon zu Lebzeiten der großen Sammler das Gefühl, daß ihre Sammlungen eine innere Einheit bilden mit dem öffentlichen Kunstbesitz, dem sie einst zuwachsen und dem sie oft ganz oder teilweise schon vorher bei festlichen Anlässen oder Spezial-Ausstellungen leihweise eingegliedert werden. Der Sammler fühlt sich als Mehrer des nationalen Kunstbesitzes. Aber auch die Museumsleiter müssen sich — und das ist die Kehrseite — als Diener ihrer allmächtigen Mäzene fühlen, deren Eitelkeiten und Sammlerlaunen dienen und endlich auch über den Tod der Stifter hinaus Rücksicht nehmen auf die oft

sehr weitgehenden testamentarischen Verfügungen, die nicht allein von gemeinnützigen Gefühlen diktiert zu sein pflegen. Fast immer wird verlangt, daß die Sammlungen geschlossen aufgestellt werden. Im Metropolitan-Museum habe ich über ein Dutzend solcher Stiftungen gezählt, oft mehrere Räume umfassend, die natürlich eine übersichtliche Gliederung des Gesamtbesitzes so vollständig unterbinden, daß dagegen aller Riesenaufwand an methodischem Ordnungsbemühen und einführender Pädagogik nahezu wirkungslos bleiben muß. Rembrandt kann man in drei, ostasiatisches und europäisch-mittelalterliches Kunstgewerbe in noch mehr örtlich weitgetrennten Räumen suchen. Es kommt hinzu, daß innerhalb der Abteilungen für decorative arts zwei Aufstellungsprinzipien verwirrend nebeneinanderlaufen (wohl in erster Linie auch durch die Sammlungsgesichtspunkte der Vorbesitzer bestimmt): das chronologische und das gegenständlich bedingte. Man kann sich die systemlose Unübersichtlichkeit eines weltstädtischen amerikanischen Museums in Chicago etwa, in Boston oder New York, nicht schlimm genug vorstellen. Und sie wächst von Jahr zu Jahr. Gleichzeitig allerdings wächst die Einsicht in die Unzulänglichkeit der bisher geübten Methoden. Das ist leider fast unwirksam für die einmal festgefahrenen Betriebe, äußerst fruchtbar dagegen für Neubauten, die übrigens wie Pilze aus der Erde wachsen. Cleveland, eine Millionenstadt am Erie-See, hat eben ein vorzügliches neues Museum erhalten, die Ford-Stadt Detroit baut es sich in diesen Jahren und hat sich einen deutschen Direktor geholt (Dr. Valentiner), nicht nur zum Ankauf weiterer Kunstwerke, sondern gerade in erster Linie zur Überwachung der Bauleitung und zur Einrichtung des neuen Hauses.

Viel zum verwirrenden Gesamteindruck trägt auch der traditionelle Bautypus der öffentlichen Sammlungen bei. Ein Museum kann man von weitem erkennen, es sieht überall gleich aus: klassizistisch, mit vielen Säulen, als Eingang eine Tempelfassade, die Flügel langgestreckt, so daß eine möglichst pompöse Front entsteht, diese Flügel dann nach hinten zu durch weitere Flügelbauten — oft ein ganzes Labyrinth — vergrößert, immer aber so, daß für die Hauptschauseite der Charakter des würdevollen Monumentalbaus gewahrt bleibt. Gern liegt ein solches Museum leicht erhöht in einem Park oder auf weitem Platz. Es soll Eindruck machen: zur Anlockung des Publikums — und zur Anlockung der Mäzene. Wie weit tatsächlich solche äußerlichen Rücksichten gehen, beweist das Vorgehen bei der Neugründung eines Nationalmuseums in Washington. Man macht es genau umgekehrt wie bei uns. Zunächst beauftragt man einen angesehenen Architekten, den Plan zu entwerfen — notabene: bevor eine Sammlung, ja bevor auch nur mehr Geld vorhanden wäre als zur Besoldung des Entwurfs und einer Studienfahrt des Architekten nach Europa notwendig ist. Hauptbedingung der Auftraggeber für Washington war die strikte Einhaltung einer riesenhaften Fassadenlänge (doppelt so lang wie das Berliner Zeughaus) aus Gründen eines wirkungsvollen Platzabschlusses. Mit dem fertiggestellten Plan fängt man Geldgeber für den Bau, mit dem fertiggestellten Gebäude die Stifter für den Inhalt des repräsentativen Schatzspeichers der Nation. Und man hat, wenn auch wohl selten mit ganz so drastischer Naivität, die Erfahrung gemacht, daß sich auf diese Art wirklich große Kunstsammlungen zusammenbringen lassen. Aber wie außerordentlich zweckdienlich die Gebäude ausfallen, die für erst später nachwachsende Sammlungen errichtet werden, läßt sich unschwer ausmalen! Eine monumentale Eingangshalle (in der jedes Kunstwerk mittlerer Größe zum Nichts zusammensinkt, die aber den Besucher blendet und in der die „Trustees" [Vorsteher] ihre Empfänge abhalten können) ist unvermeidlich, und auch die Ausstellungsräume werden aus Angst vor den erwarteten „großen" Objekten übertrieben hoch gebaut und von nüchternster Gleichmäßigkeit. Unübertrefflich dagegen — oft in ergötzlichem Mißverhältnis zur Bedeutung der Sammlung selbst — pflegen die technischen Einrichtungen zu sein: Beleuchtung (mit klug erdachten Methoden zur Abblendung des Oberlichtes), Heizung, Ventilation, Regulierung des Feuchtigkeitsgrades der Luft, Anlage der Nebenräume (Photographen-Atelier, Registraturen jeder Art, Magazine — weiträumiger und praktischer als manches deutsche Provinzmuseum, Frühstückslokal für die Besucher, Arbeitszimmer für Spezialstudien, Badezimmer für den Direktionsstab!). Nach dieser Richtung sind die amerikanischen Museen vorbildlich.

Die Sammlungen selbst werden meistens selbständig von den Abteilungsleitern verwaltet und aufgebaut, der „managing director" hat oft (außer



EL GRECO, BILDNIS DES FRAY FELIZ HORTENSIO PALAVICINO

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS



seinem eigenen „department", das er als Fachmann leitet) nur die rein äußerliche Gesamtverwaltung und ist der Vertreter der wissenschaftlichen Fachinteressen beim „board of the trustees". Die sehr ausgedehnte kunstpädagogische Arbeit, das sogenannte „educational work" pflegt dem „secretary" zu unterstehen, ein fast in allen größeren amerikanischen Museen sehr einflußreicher Mann, der leider oft im Gegensatz steht zur mehr wissenschaftlichen Arbeit der Abteilungsleiter. Läßt sich bei der Vielköpfigkeit des verantwortlichen Mitarbeiterstabes manche unerwünschte Reibung auch nicht vermeiden, so hat die relative Selbständigkeit der einzelnen Sammlungsgruppen doch auch ihr Gutes: je nach Fähigkeit und Vorbildung des betreffenden „curators" kann eine Abteilung aufblühen und Nacheiferung erwecken. Man kann Fachleute von Rang für einzelne Sammlungszweige gewinnen. Ein solcher Spezialkenner (expert) kann den Ruf eines Museums wesentlich bestimmen. Das gilt besonders für die „oriental departments", die vielfach von chinesischen oder japanischen Gelehrten geleitet werden, oder für die antiken und namentlich die ägyptischen Abteilungen, für die nicht selten die Leiter selbst eigene Expeditionen und Ausgrabungen veranstalten und dann natürlich unter Umständen in der Lage sind, Schätze heimzubringen, durch die Anlage und Bedeutung des gesamten Museums ein neues Gesicht bekommen. Sehr zum Nachteil der Sammlungen dagegen ist die Machtlosigkeit der Direktoren ihren Vorsteherschaften gegenüber, besonders wenn ein ehrgeiziger und wirtschaftlich oder politisch mächtiger Vorsitzender sie leitet. „President" eines Museums, ja selbst nur einfaches Mitglied des „board of the trustees" zu werden, ist nur möglich für Männer von gesellschaftlich hoher Rangstufe, und die Inhaber solcher Ehrenstellungen pflegen sie nicht selten zur Befriedigung persönlichen Ehrgeizes auszunutzen. Unsachliche und direktionslose Beschlüsse der trustees können die Entwicklung wertvoller Abteilungen empfindlich stören, und vor allem verhindern sie leider fast immer die Aufstellung eines großzügigen und gesunden Gesamtplanes für die Ankaufspolitik des ganzen Museums.

Was nun sammelt man drüben in erster Linie? Die Zeit unkritischer Wahllosigkeit ist vorüber, doch erstreckt sich die Beschränkung fast ausschließlich auf die Qualität der Objekte, die man lieber überzahlt als daß man auf alle irgend erreichbaren Beweise der Echtheit verzichtete, und seien sie auch nur in Form autoritativer Gutachten von europäischen Kunstgelehrten zu erhalten. Man hat zu schlechte Erfahrungen gemacht, um nicht äußerst vorsichtig zu sein. Die Sucht, mit ganz bedeutenden Hauptstücken (the most famous masterpieces of the world!) zu paradieren, hat das Niveau der amerikanischen Museen gerade in letzter Zeit sehr gehoben. Sonst aber gilt — in bewunderungswürdiger Vorurteilslosigkeit — die Gleichberechtigung aller Kulturen, namentlich auch der asiatischen, die unter gleichem Dach völlig ebenbürtig neben der europäischen stehen. (Die afrikanischen und ozeanischen sind noch, wie leider meist auch bei uns, in den naturwissenschaftlichen oder ethnographischen Museen, oft sehr großartig, gesondert untergebracht.) Diese Weitherzigkeit hängt aufs engste zusammen mit der erstaunlichen Tatsache, daß einheimische Kunst, abgesehen von moderner amerikanischer Malerei, erst in allerletzter Zeit systematisch gesammelt wird: man hält sich an alle Hochkulturen der zivilisierten Welt, weil man der eigenen Kultur und namentlich der kulturellen Vergangenheit selber noch leicht mißtrauisch gegenübersteht. Innerhalb der europäischen Kunst fühlt man eine gewisse Vorliebe für die Antike, auch für antike Kleinkunst, dann innerhalb der Malerei für die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, Rembrandt an der Spitze, und für französische Impressionisten (in Auswahl). Das achtzehnte Jahrhundert ist durch englische Kunst fast überall besser vertreten als durch französische. Daneben steht Greco besonders hoch im Kurs, wohl mit Rücksicht darauf, daß er erst in Mode kam, als schon die amerikanischen Museen als Käufer auftraten und sich noch einige berühmte Hauptwerke sichern konnten, was bei den bereits länger bewährten Koryphäen nur noch in seltenen Glücksfällen möglich war. Im letzten Jahrzehnt hat man angefangen, die primitiven Meister zu bevorzugen: alte Niederländer und vor allem Italiener, je früher desto lieber. Man schwelgt in Attributionen an Cimabue und seine Nachfolger. Auf diesem Gebiet hofft man — und sicherlich nicht ohne Erfolg — den geneideten Vorsprung alter europäischer Sammlungen einholen zu können. Wie gering die Weltläufigkeit unserer deutschen Kunst in Wahrheit ist, das machen die amerikanischen Museen

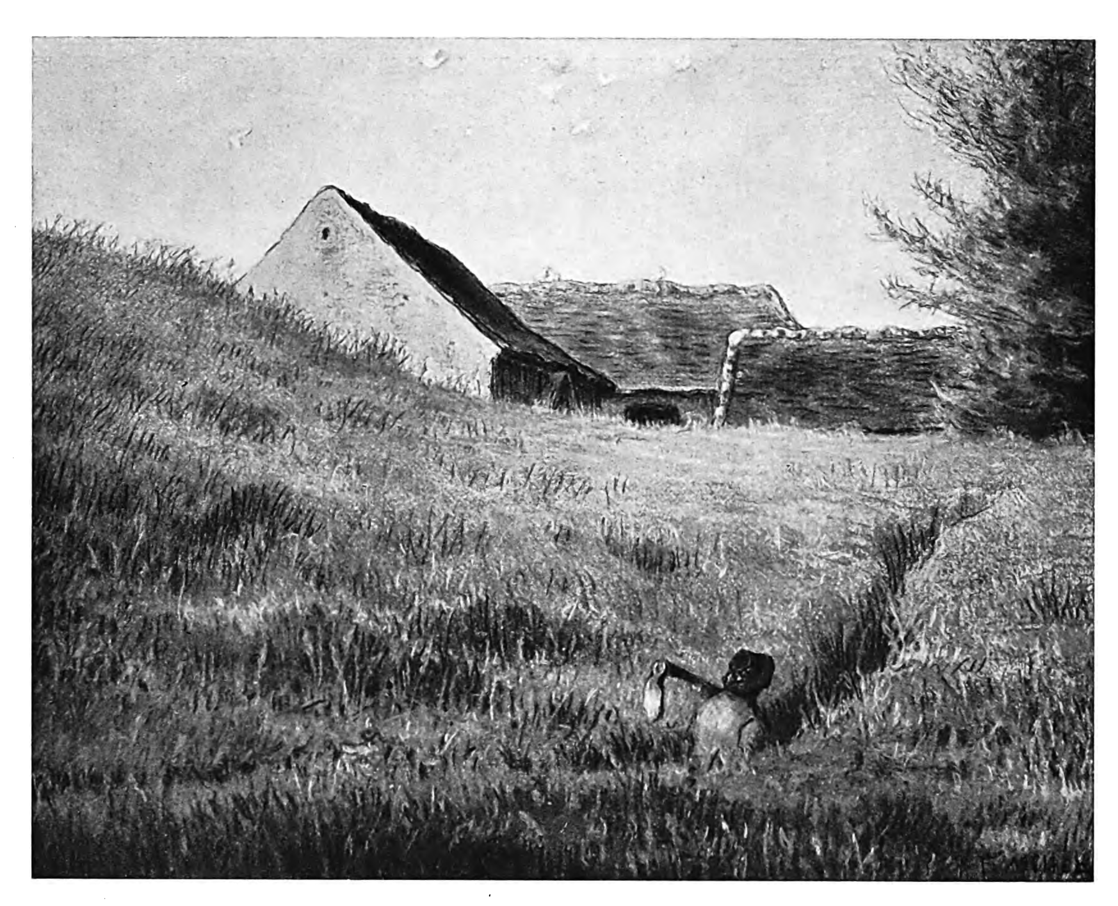


JOHN CONSTABLE, BILDNIS DER MSS. PULHAM

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM. (HEARN COLLECTION)







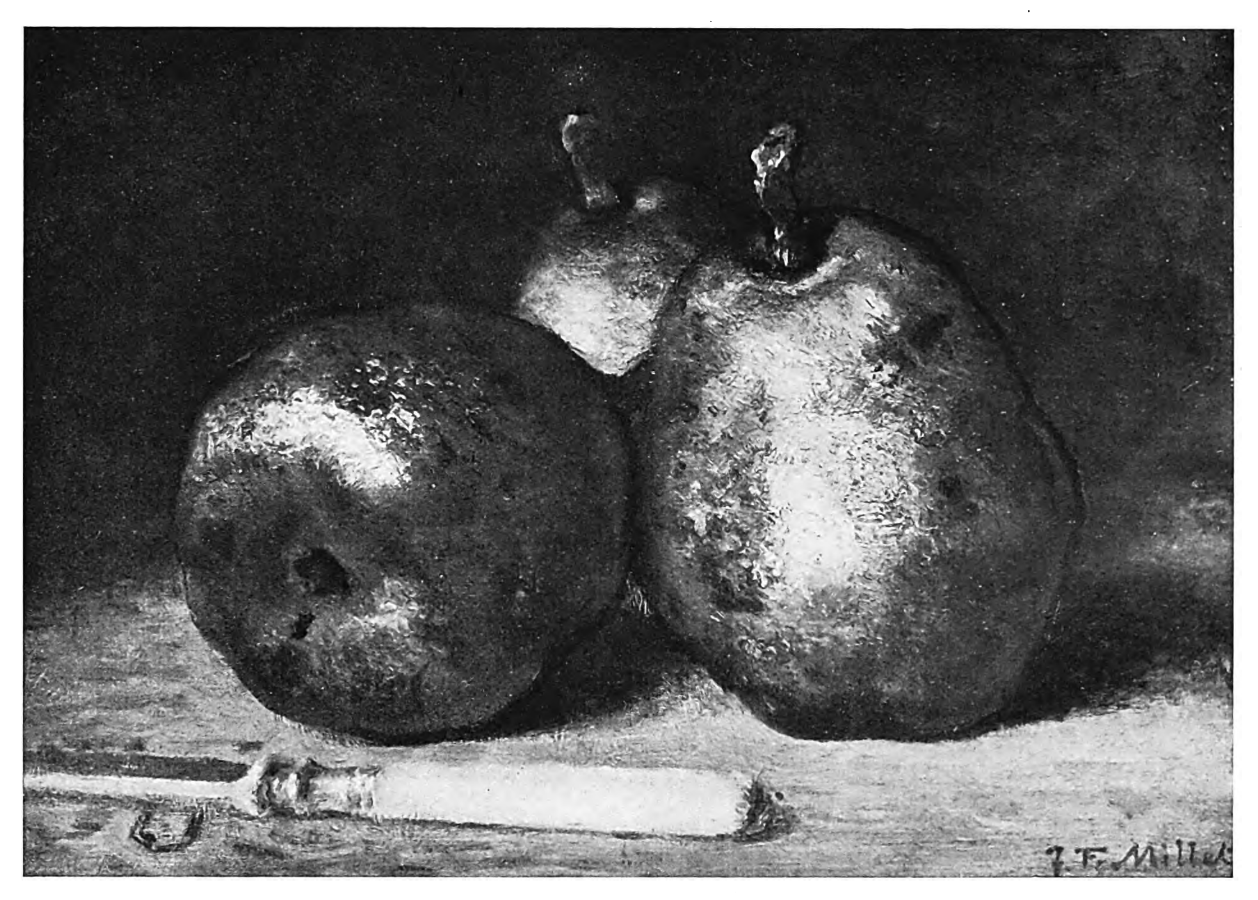
J. FR. MILLET, LANDSCHAFT

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS. (SHAW COLLECTION)

so recht deutlich: außer Bildern von Cranach, den Dürerschen Holzschnitten und natürlich Holbein, der aber dort fast zu den Engländern gezählt wird, ist unsere Kunstwelt drüben nahezu unbekannt. Deutsche Bildschnitzer rangieren unbegreiflicherweise hinter den französischen, höchstens Riemenschneider spielt eine bescheidene Rolle, deutsches Porzellan, der Stolz unserer Sammler, ist vollends unbeliebt, und vom neunzehnten Jahrhundert begegnet man nur versprengten Stücken von komischer Zufälligkeit. Auch die beliebten Perioden und Meister übrigens werden ganz unsystematisch gesammelt, und meistens entscheidet für den Ankauf der Zufall des guten Angebots und der zuverlässigen Herkunft. Es ist kürzlich vorgekommen, daß eines der größten Museen Nordamerikas ein zweites Bild von — ausgerechnet! — Ochtervelt, einem viertklassigen Holländer, erworben hat, obgleich das bereits vorhandene Stück den Meister vollständig ausreichend charakterisierte und obgleich, was schwerer ins Gewicht fällt, die holländische Abteilung mit Sternen erster und zweiter Ordnung erst recht dürftig geschmückt ist. So wird es nicht verwunderlich erscheinen, daß ein anderes Museum etwa dreißig Monets besitzt und keinen Manet, ein anderes elf Corots und viele Bilder von Puvis de Chavánnes, aber keines von Cézanne.

Systematisches Sammeln ist noch fast unbekannt, um so leidenschaftlicher ist das Systematisieren des Bildungsbetriebs. Fast alles fehlt noch an den Grundlagen: kein klares Sammlungsprogramm, fast nirgends brauchbare wissenschaftliche Verzeichnisse — überall aber ein eigener Stab für kunstpädagogische Bestrebungen mit nahezu unerschöpflichen Hilfsmitteln. Erstaunlich groß ist, das muß zugegeben werden, die lernbare Handbuch-Bildung. Das äußert sich vor allem in der fast durchweg glänzenden und sehr ausführlichen Etikettierung, in den musterhaft aufgezogenen Handbibliotheken und Abbildungssammlungen, der verwirrenden Fülle von primitiven, einführenden Lehrgängen und Museumsführungen. Das geht so weit,





J. FR. MILLET, BIRNEN
BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS. (SHAW COLLECTION)

daß man bei Überlastung der vorgebildeten Führer (meist sind es Damen) auch einfache Aufseher sich mieten kann, die ihren Text vorlesen. In Chicago gibt es sogar einen automatisch arbeitenden Lichtbildapparat, der zwischen die vorgeführten Objekte den betreffenden Erläuterungstext (auch als Lichtbild) einfügt. Jeder sein eigener Kunsthistoriker! — das Prinzip volkstümlicher Kunsterziehung wird hier zu Tode gehetzt. Das schlimmste vielleicht sind die Vorlesungen für Kinder und die reich dotierten „Kinder-Museen", als besondere Abteilungen fast allen größeren öffentlichen Sammlungen angefügt. Sie enthalten kaum grundsätzlich anderes wie die Haupträume, nur in sentimental entstellendem Arrangement und mit töricht verkindlichten Beischriften. Wesentlich fruchtbarer sind die Unterrichtskurse für die verschiedensten Berufsgruppen: für Lehrer, Handwerker, Kunstgewerbler. Es gibt sogar Kurse zur Geschmacksbildung von Verkäuferinnen. Die Art des Unterrichts bleibt primitiv, ausgehend von der Voraussetzung, daß alle künstlerische Erkenntnis lehrbar und lernbar ist, aber die Anregungen dringen zweifellos in weitere Kreise als bei uns. — Endlich sei die vortreffliche Einrichtung des „information desk" am Eingange der Museen als Muster guter amerikanischer Bildungspflege genannt. Nicht nur jede Art der Auskunft wird erteilt (z. B. auch über Material und Maße der Kunstwerke), es werden eine Fülle von belehrenden Flugblättern und Führern bereitgehalten, vor allem aber Photographien des ausgestellten Museumsbesitzes in einer bei uns ungekannten Qualität und Vollständigkeit. Im Metropolitan-Museum in New York ist ausnahmslos jedes Kunstwerk in photographischer Abbildung sofort erhältlich – eine unschätzbare Hilfe für Forscher und Kunstfreund. Am information desk liegt auch das „bulletin" auf, die kleine Monatszeitschrift, die jedes Museum von nur einiger Bedeutung zur Bekanntgabe seiner Neu-Erwerbungen, seiner Ausstellungen und Bildungs-Veranstaltungen herausgibt, ähnlich wie die „Amtlichen Berichte" der Berliner Museen, nur reicher ausgestaltet.

In einigen Universitätsstädten — allen voran ist Philadelphia — hat man aus der Erkenntnis der unerzieherischen Planlosigkeit der Hauptsammlungen kleine, vorbildlich gegliederte Universitätssammlungen gegründet, die, der uferlosen Großmannssucht entzogen und unter liebevoller Aufsicht der Hochschuldozenten, nicht in erster Linie die Hochwertigkeit der einzelnen Sammlungsobjekte erstreben als vielmehr den größtmöglichen Lehrwert der Gesamtanlage. Die verschiedensten Kulturen werden in wenigen, gut gewählten Beispielen, unterstützt durch Abgüsse und Photographien, so vorgeführt, wie es dem Charakter einer ernsthaften einführenden Studiensammlung entspricht. Hier verbindet sich amerikanischer Bildungstrieb wohltuend mit europäisch geschulter wissenschaftlicher Disziplin.

Fragt man aber zusammenfassend nach dem Wert amerikanischer Museen für uns europäische Kunstfreunde, so liegt er nicht in Organisation und Sammlungspolitik. So fremdartig und anziehend diese Riesenorganismen zunächst auch erscheinen mögen mit ihrem unvergleichlichen Aufwand an praktischen Hilfsmitteln, sie sind im Grunde doch nur vergrößerte Darstellungen europäischer Jugendsünden. Was wir an bescheidenen Versuchen gelernt und dann erst langsam ins Große ausgebaut haben, das erscheint hier bereits im Anfangsstadium in scheinbar unwiderruflichem Format. Die tiefere Bedeutung amerikanischer Sammlungen für uns liegt fast ausschließlich in der ständig wachsenden Anzahl höchstwertiger Kunstwerke, die es für Forschungen fast auf jedem Teilgebiet immer notwendiger macht, diese großen Arsenale der Kunst aller Zeiten und Völker in unseren Vorstellungsbesitz einzubeziehen.

(Fortsetzung folgt.)



SILBERNES ARMBAND MIT PAN ALS ANHÄNGER
GRIECHISCH (HELLENISTISCH)
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

JEAN BAPTISTE GREUZE, KOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS. (STUDIE)

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM





NEW YORK, BLICK AUF DAS HOCHHAUSVIERTEL

DER WOLKENKRATZER

VON

EDMUND SCHÜLER

Irgendwo an der Anhalter Bahn liegt Jüterbog. Flach in der Ebene. Die Väter haben dafür gesorgt, daß des Geräusches wegen der Bahnhof eine halbe Stunde vom Ort entfernt blieb. 15000 Einwohner in fest zusammenhängendem Haufen gleich hoher Häuser. In der Mitte die beiden hohen Türme von St. Nikolai. Da, wo sie zur letzten Verjüngung ansetzen und wo zugleich ein weit geschwungener Bogen sie verbindet, springen sie ein kräftiges Stück zurück. Von der Höhe dieses Umgangs, der mit Schmiedegitter umgeben ist, lassen in aller Frühe die Bläser der Stadt ihren Choral ertönen: der Tag des Herrn ist angebrochen.

Dort oben wohnt auch der Türmer. Er und seine Vorgänger mit ihren Familien bewohnen seit fünfhundert Jahren ihren Wolkenkratzer, ohne daß sich jemand darüber entsetzt. Der Bogen sichert sie bei Feuersgefahr; sie können im Notfall auch den anderen Turm zum Abstieg benutzen, eine vorteilhaftere Lösung, als die noch heut bei vielen alten und neuen Häusern in Amerika gewählte,

NEW YORK, FISK-GEBÄUDE. ARCHITEKTEN: SHREVE & LAMB



CHICAGO, TEMPLE BUILDING
UNTEN GESCHÄFTSHAUS, OBEN METHODISTENKIRCHE

an deren Fassaden frei und scheußlich die eisernen Feuertreppen herunterführen.

Einen Aufzug hat St. Nikolai nicht; aber die Türmerin zieht den Marktkorb an einer sinnreichen Winde bequem in eine Turmluke nach oben, wenn ihr auch verboten wurde, die Kinder, so noch nicht laufen können, mit hineinzulegen. Drüben gehört es zu den Seltenheiten, daß jemand eine Treppe steigt.

Unweit Jüterbogs führt eine Hügellinie durch die Gegend. Von dort wirkt die Stadt wie ein Haufen Kücken, die unter den gewaltigen Flügeln von St. Nikolai Schutz suchen. Aber von dort auch zugleich sieht man in einem Außenviertel zwei neue drei oder vier Stock hohe Häuser. Mit nackten Giebelwänden und flachem Dach ragen sie seltsam unvermittelt und häßlich auf.

Warum häßlich? Sie werden nicht gedeckt von St. Nikolai. Man friert mit ihnen. Ein Gefühl des Unbehagens wehrt sich gegen die Unterbrechung des Gesamtbildes. Sie benehmen sich unorganisch, unpassend, fast herausfordernd. Sie kamen aus Neu-Berlin.

Intimere Beziehungen als alle andere Kunst hat die Architektur zur menschlichen Ethik. Der Mensch ist ja keinesfalls allein ein Individuum, sondern ebensosehr ein Glied einer Gesellschaft. Er hat nicht die Möglichkeit, sich beliebig zu geben, sondern hat, er will oder nicht, auf die Gesellschaft Rücksicht zu nehmen. Die Gesellschaft ins Architektonische übertragen ist die Umgebung des Hauses, ist der Stadtplan, das Stadtbild. Ein Haus ist nur ein Glied. Und so wird, wer über Skyscraper in Jüterbog oder in den Vereinigten Staaten entscheiden will, zunächst einen Blick auf das Stadtganze zu werfen haben.

In Amerika gibt es keine Jüterbogs. Das ist natürlich. Dort haben die Städte nicht mit einer Kirche oder einem festen Schloß begonnen. Wir begreifen noch heute viele Städte in ihrem Schloß oder Dom — Straßburg, Athen, Freiburg, Rom, Regensburg —, und Heine sagte:

> Im Rhein, im schönen Strome,
> Da spiegelt sich in den Well'n
> Mit seinem großen Dome
> Das große heilige Köln.

Jüterbog drückt dasselbe Ideal Europas nur mit ländlicheren Mitteln aus.

In Berlin aber, London, Essen oder irgendeiner anderen der modernen oder modernisierten europäischen Städte, ist diese Spur verwischt. Hier hat das neunzehnte Jahrhundert seine Zelte aufgeschlagen. Hier sind die Bataillone der Arbeit ausgerückt zu neuem Tun. Ihr Ausgangspunkt war nicht der des privaten Schutzes vor einer feind-



rung, gestern nach Verkehrsregelung rief. Es folgt eins aus dem andern. Der neue Geist kommt schneller als es ihm gelingt, sich in eigenen endgültigen angenehmeren Formen darzustellen. Formen setzen längere Erfahrungen voraus. Was zuerst entsteht in solchem Übergang, wirkt deshalb häufig unreif, unkünstlerisch, abstoßend.

Ganz so sind auch die amerikanischen Städte gewachsen. Man spricht viel von Unterschieden zwischen Amerika und Europa. Sie beruhen mehr in der früheren Historie und in dem, was nur darauf beruht. Die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts hat sehr viel mehr Parallelen in beiden Weltteilen als Gegensätze. Die beherrschenden Impulse der neuen Zeit, die Entwicklung der Großindustrie, des Kapitals, der Großgründungen, der Arbeitsteilung, der Arbeiterbevölkerung, des Großstadtlebens sind sehr ähnlich. Schließlich waren die Amerikaner, soweit nicht farbig, samt und sonders Europäer, gute und schlechte.



CHICAGO, ALLERTON-GEBÄUDE. DREI MONATE NACH BEGINN DES BAUES

lichen Welt, sie beherrschte nicht der Gedanke einer allein seligmachenden Kirche. Sie besaßen von vornherein den Schutz eines mächtigen größeren Staates. Sie kamen, um organisiert zu arbeiten, frei und breit. Um zu verkaufen, was sie fabriziert hatten. Sie lebten in Mengen und nicht als Bürger in geschützten Kleinwesen. Architektonisch gedacht, entfiel praktisch und ideell damit der Gedanke eines beherrschenden Stadtmittelpunktes, an den sich das übrige anlehnt. Es galt vielmehr die Mengen zu verteilen, breite Zufahrtstraßen zu schaffen, Verkehr und Hygiene zu bedenken. Die Städte gingen in die Breite. Asphaltstraßen, Dampfbahnen, Elektrische, Autos. Der Begeisterung für die „zivilisatorischen" Fortschritte folgte periodisch der Rückschlag, der vorgestern nach Elektrifizie-

Warum ist der Skyscraper denn dann nur in den amerikanischen Städten gewachsen? Diese Frage wäre richtig, wäre sie nicht falsch. Schon St. Nikolai war ein Wolkenkratzer. Noch weit früher, schon im alten Rom hat es Mietskasernen gegeben, und jene alten Handelsstädte des mittelalterlichen Italiens und Deutschlands hatten Hochhäuser in ihrer Art, auch weltliche. Auch bei uns hat die wirtschaftliche Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zur großindustriellen Form und zum Großhandel die Häuserhöhe verdoppelt und verdreifacht. Auch bei uns entstand eine Eisenindustrie wie drüben, die die Möglichkeit zu Riesenkonstruktionen bot. Nur eins hatte Europa voraus: die vorsorgende Polizei. Länger als in Amerika gewohnt, den öffentlichen Bewahrer zu spielen,



NEW YORK, ALTER FRIEDHOF UND GESCHÄFTSHÄUSER IM UNTERSTEN, BELEBTESTEN TEIL DES BROADWAY

eigentümer schlug in voller Freiheit aus seinem Grund und Boden heraus, was er konnte. Neben ein niedriges Haus hat sich drüben unvermittelt und irgendwo ein hoher Koloß gesetzt. Es mußte zuerst wirken und wirkt häufig noch immer wie jene beiden Häuser in Jüterbog. Und weil dies unangenehm auffiel, haben die Neunmalweisen drüben wie hüben sich entsetzt, haben gegen den Skyscraper geeifert, so wie sie gegen alles Neue eifern, das sich plötzlich und unvermittelt anzukündigen scheint. Den Nörglern ist dabei die übliche Verwechslung unterlaufen. Sie tadelten Wilhelm für das, was August verfehlt hatte. Das Publikum erkennt dergleichen Irrtum leider meist verspätet. Es sah nur, wie die Skyscraper höher und höher, das Licht schlecht und schlechter wurden. Es kam hinzu: der Skyscraper hatte natürlich seine Flegeljahre. Manche naiven Skyscraper-Erbauer der ersten Zeit haben gemeint, daß man nur mehrere Häuser statt nebeneinander, aufeinander zu setzen hatte, um einen Skyscraper zu erzielen.

Gebilde aus drei Häusern, etwa mit einer vollständigen gotischen Kirche als oberen Abschluß, sind nicht selten. Das wirkt beunruhigend, wohl nicht nur für ein europäisches Gemüt. Man hatte hier umgekehrt übersehen, daß jedes Haus nicht nur ein Glied einer Gesellschaft, sondern außerdem ein Individuum ist, mit der Aufgabe, ein Gesicht zu haben.

So hat manches dazu beigetragen, die Partei der Nörgler, der Antiskyscraper zu unterstützen. Aber warum sollten an sich zwei Stock schöner

schränkte das Gesetz das Wachstum der Häuser ein. Es ist der soziale Einschlag europäischen Denkens, der die heftige Höhenentwicklung des Hauses verhinderte. Licht und Luft sollten den arbeitenden Massen gewahrt, der Eigentümer an mißbräuchlicher Ausnutzung von Grund und Boden gehindert werden. Auch die Feuersgefahr sprach mit.

In den Vereinigten Staaten bestand eine polizeiliche Überlieferung, eine Bevormundung in diesem Sinne nicht. Die Öffentlichkeit, die Gesamtheit, die Gemeinpflege spielte und spielt noch heute dort eine überraschend geringe Rolle. Dort denkt der Einzelne weit mehr an sich, weit weniger an alle. Man bezeichnet das meist wohlklingend mit Demokratie. Jedenfalls hatte der Skyscraper Gelegenheit, ungeniert zu wachsen. Der Grund-

NEW YORK, SHELTON-GEBÄUDE AN DER LEXINGTON-AVENUE
ARCHITEKT: ARTHUR LOOMIS HARMON





NEW YORK, TYPISCHE FEUERTREPPEN-FASSADE

sein als zwanzig? Oh nein, ein Skyscraper ist ebensowenig schön, weil er hoch ist, als er häßlich ist, weil er noch höher ist. Die Nörgler haben Wilhelm mit August verwechselt, den Grundeigentümer mit dem Architekten. Sie sahen nicht, daß die Amerikaner ihre Skyscraper nur falsch aufgestellt hatten. Es klingt fast zu elementar, ist aber doch so. Man behielt in New York und anderen amerikanischen Städten einfach die alten Bauparzellen bei, wie die Vorväter sie geschnitten hatten. Für die dadurch geschaffene geringe Größe der Baublöcke und ganz besonders für die Schmalheit der Straßen, war natürlich der Skyscraper eine künstlerische und sonstige Unmöglichkeit. Oder besser ausgedrückt: für die neue Zeit mit ihren Massenzielen war der New Yorker Stadtplan und andere Städtepläne so unmöglich geworden, wie für den Skyscraper, der nur ein Exponent dieser Zeit ist. Uns in Berlin hat im Winter 1923 der Londoner Unwin einmal sehr geistreich gezeigt, wie man durch andere Einteilung in New York sehr viel mehr Raum gewinnen könnte. Er hat vollkommen recht. Manhattan ist gar nicht so eng, daß man nicht den schönsten Stadtplan darauf auslegen könnte, einschließlich Wolkenkratzer. Manhattans Enge ist gar nicht die Mutter des Wolkenkratzers, für die sie immer ausgegeben wird. Wolkenkratzer entstanden tatsächlich ebenso früh auf anderen amerikanischen Bauplätzen. Wolkenkratzer entstanden aus einem neuen Zeitgeist, nicht aus lokalem Platzmangel. Wenn man keine Stadtpläne schuf, in die die Wolkenkratzer paßten, so war das aber nicht Wilhelms, des Architekten, Schuld, sondern Augusts. Und August ist der nicht vorhandene oder der ohnmächtige, der unter allerlei Einflüssen stehende, der undemokratische oder der unsoziale Stadtverwalter in den Vereinigten Staaten, ist die nicht oder nicht genügend vorhandene Baupolizei. August verschuldet die Finsternis in einigen amerikanischen Straßen, er den ästhetisch unmöglichen Eindruck einzelner Plätze, er die tausende schlecht oder gar nicht beleuchteter Arbeitsstätten und Büros. Er war es, der es bisher versäumte, die Öffentlichkeit zu dem Gedanken zu erziehen, daß sie und nicht das Individuum im Städtebild die Hauptsache ist. Ein wenig we-





NEW YORK, PARK AVENUE

UNTER IHR DIE GRAND CENTRAL, HAUPTEISENBAHNLINIE FÜR FREMDENVERKEHR



NEW YORK, STANDARD OIL BUILDING. ARCHITEKTEN: CARRERE & HASHINGS

der erste Versuch, das Problem des Hochhauses künstlerisch zu lösen — das Wainwright Building in St. Louis —, er erhob auch, in einer längst vergessenen Zeitschrift, didaktisch seine Stimme zu dem modernen Mahnruf: "Form should follow function", „Eine neue Zeit, eine neue Form!" Es ist dem amerikanischen Meister nicht besser gegangen, als den unsrigen. Denn wenn Messel nur ganz kurz vor seinem Tode, Behrens bis heute nur einmal einen Staatsauftrag erhielt, so ist festzustellen, daß Sullivan im April 1924 in Chicago in Armut verstorben ist, obwohl ihm die amerikanische Architektur den größten Dank schuldet. Heute sind die Zeitungen und Zeitschriften in Amerika seines Ruhmes voll. Es hat aber fast drei Jahrzehnte gedauert, bis sein Mahnruf und sein Beispiel durchgedrungen ist. Gut Ding will auch drüben Weile haben und die Talente wachsen drüben nicht schneller als bei uns. Es ist ja auch besser so. Die Skyscraper haben Zeit gehabt, sich auf ihre eigene Art zu besinnen. Nicht nur ihr Wuchs, ihre Gestalt, sondern auch ihr innerer Organismus hat sich

niger Baupolizei in Europa und eine starke Dosis davon mehr in Amerika wäre das Richtige gewesen.

Der Gedanke, daß der Skyscraper eine neue notwendige Bauform ist, daß ein neues Zeitalter und ein neuer Stadtbaugedanke mit ihm zugleich im Aufgehen ist, daß er auch selbst, als Individuum, wie die Städte, neue Kunstformen braucht, stammt nicht von heute. Eine neue Parallele mit Europa: Als zu Ende des vorigen Jahrhunderts bei uns eine neue Kunstrichtung, ein Suchen nach neuen „Idealen" und Ausdrucksformen begann, geschah etwas ganz ähnliches in den Vereinigten Staaten. Arthur Sullivan, geboren 1856 in Boston, lebte damals als Architekt in Chicago. Von ihm stammt nicht nur der erste wirkliche Skyscraper,

inzwischen reifer entwickelt. Es gibt heut eigene Gesetze der Erfahrung für Skyscraperbau. Das tragende Gerippe des Skyscrapers ist fast überall Eisen, selten Beton. Man hat gelernt, so zu konstruieren, daß — besonders unten — möglichst wenig Lichtfläche verloren geht. Um das Gerippe wird der Mantel aus Stein gehängt. Die Mauer wird nicht aufgebaut, die Ziegel ruhen auf Konsolen. Meist sind die Wände der oberen Stockwerke früher fertig, als die unteren, so daß man unter dem fertigen oberen Hause unten noch durch die offene Konstruktion hindurch sehen kann. Noch vor den Wänden entsteht das System der Röhren für Heizung und Ventilation. Ebenso meist die Aufzüge. Sie wirken schon beim Bau als Beförderungsmittel mit. Eine neue Industrie hat sich für Baukonstruktionsteile entwickelt.



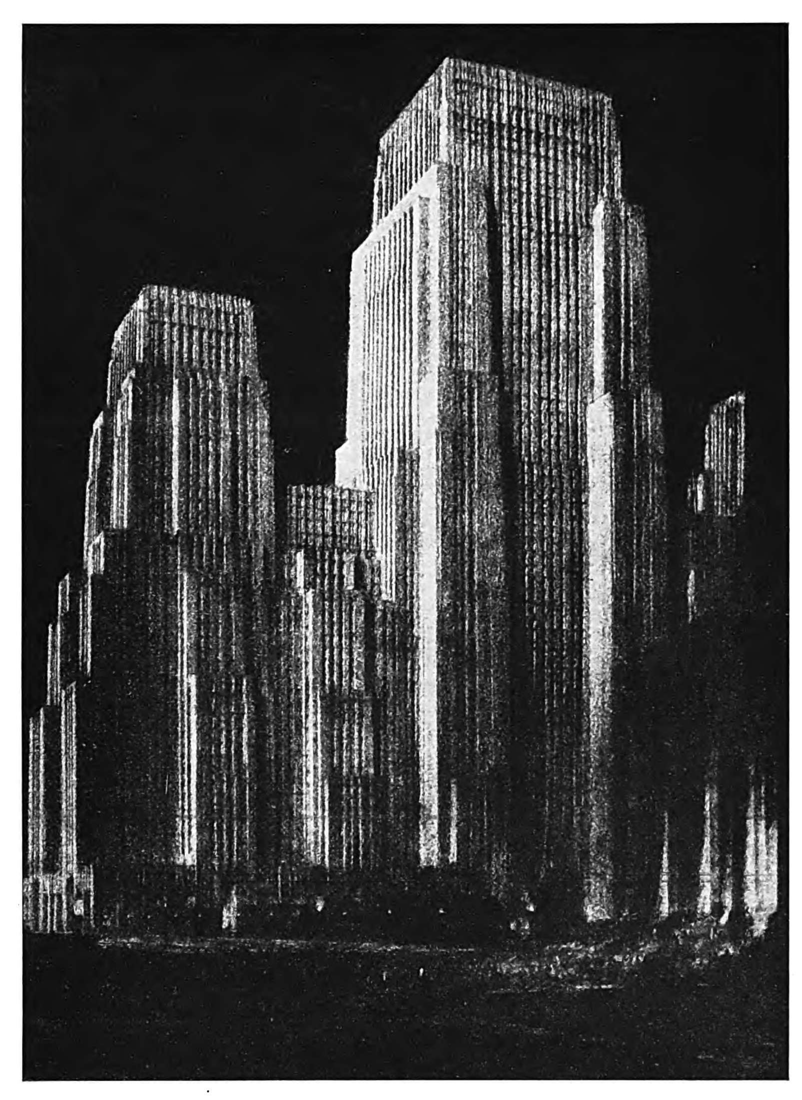
CHICAGO, ALLERTON-BUILDING. ARCHITEKT: PALMER H. OGDEN

Zögernd — es handelt sich wesentlich um das letzte Jahrzehnt — hat selbst eine Baupolizei-Dämmerung eingesetzt. Von zwei Seiten: die einen haben Verschönerungspläne lokalpatriotischer Art für ihre Stadt. Alle Welt kennt den großzügigen Umordnungsplan für Chicago, für dessen Durchführung eine besondere Behörde arbeitet. Dort sind Viertel im Verschwinden, Parks von riesenhafter Länge an der Seeseite mit Sportplätzen und Museen im Entstehen. Die anderen spezifisch-behördlich. Die neue Baupolizeiordnung von New York hat erstmalig die Breite der Straßen zur Höhe der Häuser in Bezug gesetzt. Noch nicht entfernt im ausreichenden Maße greift sie ein. Das Interesse des Eigentümers mag hier gehemmt haben. Aber es ist doch ein Anfang und schon ist auch ein Erfolg da: die Zusammenziehung von Baublöcken ist in Fluß. Baumassen beginnen an die Stelle von Schmalbrüsten zu treten. Bald wird die vom Zentralbahnhof neu ausgelegte Park-Avenue die nah benachbarte und berühmte, aber zu schmale Fifth-Avenue in Schatten stellen. Die Vorschrift, bei Erreichung gewisser Höhen in bestimmten Abständen zurückzuspringen, hat ferner eigenartige Abstufungen in die Schauseite der neuesten Häuser New Yorks gebracht, die schon wie eine Art Lokalstil anmuten. Die Gliederung ist sehr viel glücklicher geworden; sie läßt die Baumassen viel imponierender zur Geltung kommen.

Es gibt zahllose normalisierte Teile, die immer fertig sind und allgemein verwendet werden. Man baut Riesenhäuser in wenigen Monaten.

Wie die Konstruktion, so Grundriß und Bewirtschaftung. Besonders bemerkenswert die Güte, Geräuschlosigkeit, Schnelligkeit und zweckmäßige Anlage der Aufzüge. Lokalzüge, Expreßzüge, Umsteigen zum dreißigsten Stock. Die Wegweisertafeln in den Eingängen, die jeden der tausende von Einwohnern solcher Häuser leicht ermitteln, — die Schächte, durch welche vom ganzen Riesenhause die Briefe zum Hauptpostkasten fallen, — die stets reichlichen und vortrefflichen Waschvorrichtungen, — die glänzende Anlage der Aufzüge zum Beispiel im neuen Standard Oil Building, — sind alle nur möglich gewesen auf Grund — von neuer Tradition.

Und so ist bei dieser Entwicklung auch die Kunst nicht ausgeblieben. Sullivan hielt sich für einen Bahnbrecher und war es auch. Doch war ihm unmöglich, das künstlerische Problem auf einmal zu lösen. Sein erster Skyscraper wirkt heute veraltet. Wie Messel für neue Zwecke, zum Beispiel für sein Warenhaus, neuartige Räume mit starkem Anklang an überlieferte Bauformen



ZUKUNFTSPHANTASIE EINER NEW YORKER ARCHITEKTURZEITSCHRIFT

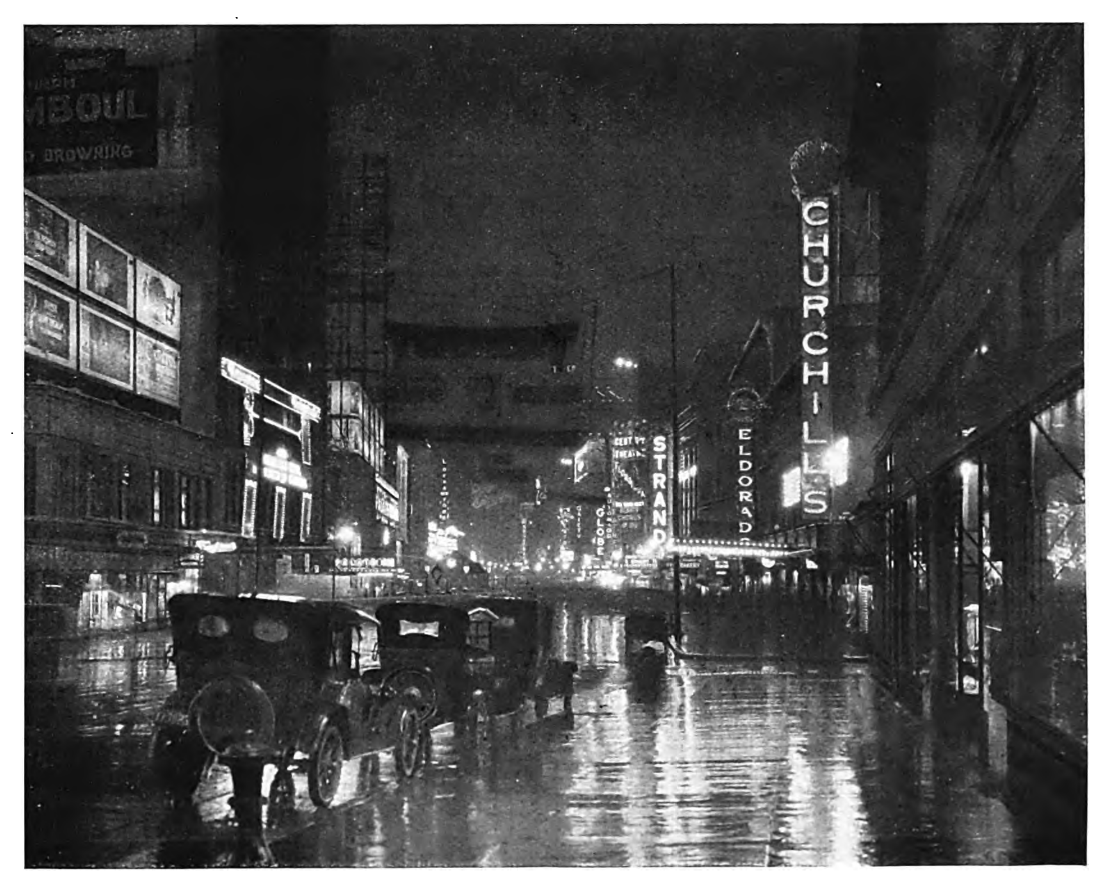
und auch mit Verwendung überlieferter Dekors schuf, so ist auch bei Sullivan Vieles mehr ein noble effort geblieben. Gerade die Schwierigkeiten des Dekors hat er klar erkannt. Er hat ein besonderes Werk über neue Ornamente veröffentlicht, die geistreich erfunden, aber ebenso sicher nur ein erster Versuch an einer Aufgabe waren, die längeren Perioden vorbehalten ist. Die Masse der amerikanischen Architekten, die übrigens fast alle eine Zeit des Studiums auf dem Beaux Arts in Paris verbracht zu haben pflegen, stand in den letzten dreißig Jahren völlig im Banne der hergebrachtesten Form. Sie bauten und bauen noch heute die Banken als griechische Tempel, die Kirchen gotisch, Bürogebäude in Renaissance. Selbst stärkere der jüngeren Künstler können es nicht unterlassen, an den Fassaden ihrer Riesenbauten, am Dach, im Gesims, an der Tür hie und da noch ein kleines überliefertes und doch so überflüssig, so überholt und wesensfremd wirkendes Kinkerlitzchen anzusetzen. Aus Gewohnheit? Aus Rücksicht auf die Vorurteile der Öffentlichkeit? So verwendet P. H. Ogden an seinen Allertonhäusern (große klubartige Wohnhäuser für tausend Junggesellen und mehr), die in ihren Maßen, in Aufbau und Gliederung ausgezeichnet sind, doch immer noch einen Rest kopierten Ornaments, der sich bei dem letzten allerdings bis zum obersten Stock zurückgezogen hat und vielleicht demnächst ganz verflüchtigen wird. Mehr ist diesen Versuchungen schon A. L. Harmon entronnen. Er hat 1924 ein ähnliches Groß-Wohngebäude, das Sheltonhaus in New York, errichtet, das sehr mit Recht, trotz fehlender Dekors, sich wahrhafte Begeisterung der Öffentlichkeit errungen hat. Am „Fisk"-Gebäude von Shreve, einem Bürogebäude mit Läden, fehlen die Ornamente ganz und der massive Klotz in einfachem Ziegelrohbau wirkt nur durch Maß und Form. Es wäre leicht, diese Beispiele einer einheitlichen, jüngeren Kunstrichtung zu vermehren, deren Zug ins Große und Einfache geht. Dem Aufmerksamen kann nicht entgehen, daß die Saat Sullivans aufgegangen ist. Ihr Werden ist nicht mehr aufzuhalten. Wie sie tatsächlich in die Erscheinung getreten ist, wird sie auch theoretisch aller Orten diskutiert. Nicht nur Architekturzeitschriften, sondern auch Tagesblätter nehmen lebhaft an der Unterhaltung teil. „Keine Gesimse mehr", „Fort mit den ewigen Säulen" sind bekannte Schlachtrufe geworden, — und in den Zeitungen finden sich ab und zu Phantasiebilder von Häusern oder Straßen der Zukunft, die deutlich auch beim Konsumenten, beim Beschauer, den Zug zum Monumentalen, zum Riesenhaften, zur Großorganisation in der Architektur unter Aufgabe alles Nebensächlichen erkennen lassen.

"It is for us to seek the essence of the highest democracy and give it expression in its own proper terms."

Und:

"Architecture is ... an expression in building ... of that idealisme which may find, in terms of structural force a deep symbolisme of its own true essence."

Das sind beliebig herausgegriffene Worte aus dem ausgezeichneten Buche H. K. Ponds, eines der ernstesten und feinsinnigsten Architekten der Staaten. Wer erkennt nicht die tiefen Kräfte, die in all diesen Werken und Worten schimmern. Stets wird schön, was auf wahren Idealen, auf innersten Wünschen aufgebaut und aufrichtig durchgeführt wird. Auch die alten Amerikaner, einschließlich Washington, trugen ja Zöpfe. Es nützt nichts, darüber zu jammern, daß sie nun abgeschnitten sind. Die Neuen haben Untergrundbahnen und Aufzüge, Warm-Wasserleitung und Entlüftungsanlagen, elektrische Zentralen. — Unsere Zeit hat ein Wichtigstes mehr — in Europa wie in den Vereinigten Staaten wirkt es in der Stille und treibt uns alle —: den Gedankenaustausch und das Leben mit vielen Individuen zu gleicher Zeit, die gemeinschaftliche Arbeit und Ziele immer größer werdender Gemeinschaften. Das fordert breite Straßen und hohe Häuser, übersichtlichere und glattere Formen, Zusammenfassungen. Die entwickelte Technik unserer Zeit schafft die Mittel zur Befriedigung der neuen Gesellschaftsforderungen. Je voller, je reiner und deutlicher diese Forderungen befriedigt werden, um so vollendeter und schöner wird die künstlerische Form erblühn, die in diesem Geschehen verborgen ist. Nichts Starkes ist je in der Welt gewesen, daß nicht schließlich seine letzte Offenbarung in eigener künstlerischer Tat gefunden hätte, fast ohne es zu wollen. Der Skyscraper ist natürlich nicht der einzige, auch sicher noch gar nicht der zur eigenen Vollendung gelangte, aber sicher einer der wichtigsten und augenscheinlichsten Träger der mächtig werdenden Lebensform des modernen Stadtlebens, einer der ersten Söhne eines neuen Stils.



NEW YORK, OBERER BROADWAY (THEATERVIERTEL)



NEW YORK, DAS UNTERE GESCHÄFTSVIERTEL AUS DER VOGELPERSPEKTIVE

IMPERIALISTISCHE ARCHITEKTUR IN AMERIKA

VON

MEWIS MUMFORD

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Bei dem Übergang vom republikanischen zum kaiserlichen Rom wurden dem göttlichen Cäsar zahlreiche Monumente errichtet. Innerhalb eines viel kürzeren Zeitraums, als die imperialistische Tradition in Amerika zu ihrer Entwicklung bedurfte, sehen wir in der Errichtung vaterländischer Erinnerungszeichen die gleiche Tendenz um sich greifen.

Bei der Erneuerung des ursprünglichen Stadtplans für Washington, die im Jahre 1901 begann, wurde die Achse des Grundrisses so verlegt, daß sie das Washington-Monument durchschnitt, und gleichzeitig wurde der Platz für das Lincoln-Memorial, das Henry Bacon, ein Schüler McKinleys, entworfen hatte, festgesetzt. Diesem ersten folgte nun eine ganze Reihe von Tempeln, die den nationalen Gottheiten geweiht waren. Vor dem Lincoln-Memorial, dem Mc Kinley-Memorial in Niles Ohio, der Ruhmeshalle der New Yorker Universität, und ihrem Gegenstück, dem Grabmal Grants, umfängt einen nicht die lebendige Schönheit unserer amerikanischen Vergangenheit, sondern die Grabesluft der Archäologie. Das Amerika, in dem Lincoln aufwuchs, das er liebte, und in aller Schlichtheit, Gut-

Anmerkung der Redaktion: Aus dem Buch eines führenden amerikanischen Architekten, „Stix and Stones“.

mütigkeit und mit seinem Humor zu erhalten wünschte, hat nichts gemein mit dem ausgeklügelt klassischen Monument, das zu seinem Gedächtnis errichtet wurde. Wessen Geist mag wohl in diesem Heiligenschrein leben, Lincoln oder die Leute, die ihn ersonnen haben? Der Führer, der den beklagenswerten Sieg des Bürgerkrieges sah, oder die Generation, die sich an dem erbärmlichen Triumph der spanisch-amerikanischen Heldentat ergötzte und das Unions-Banner auf den Philippinen und den Canarischen Inseln aufpflanzte?

Unter den Privatleuten machte sich eine gleiche Bewegung bemerkbar: während vor dem Jahre 1890 die Grabsteine auf unseren Kirchhöfen zu zählen sind, die die Macht und den Reichtum ihrer Besitzer laut verkünden, kommt von jenem Zeitpunkt an der Miniaturtempel als Mausoleum mehr und mehr in Mode. Tatsächlich ließe sich aus unseren Kirchhöfen eine vollständige Geschichte der Architektur herleiten; alle Wandlungen, von denen wir berichteten, können wir hier an den Gräbern verfolgen: von der einfachen Steinplatte, die in ihren Verhältnissen eine fast attische Reinheit bekundet, eine Trauerweide oder ein kubistischer Cherub zur Seite, wie es für das achtzehnte Jahrhundert charakteristisch ist, bis zu der schlechten Inschrift und den ungeschickteren Grabsteinen des frühen neunzehnten Jahrhunderts, und von ihnen wiederum über die Einführung des polierten Granits und gußeisernen Ornaments auf den Kirchhöfen der Zeit nach dem Bürgerkriege hinweg bis zu dem maschinell vollendeten Mausoleum, in dem die Leichen wie die Insassen eines Untergrundwagens verstaut sind, eine Neuerung, auf die einige unserer besonders fortschrittlichen Gemeinden heutzutage äußerst stolz sind. Wie im Leben, so im Tode: kein Wunder, daß bei Shelley die Hölle eine große Ähnlichkeit mit London hat. Die römische Entwicklung New Yorks, Chicagos, Washingtons, sowie der kleineren Hauptstädte übte eine einschneidende Wirkung auf die Wohnmöglichkeiten der Bevölkerung aus. Historisch geht das weltstädtische Bauwerk mit der Mietskaserne Hand in Hand. Dieselbe Entwicklung, die über die Besitzer von günstig gelegenen Grundstücken unverdiente Vorteile ausschüttet, bringt über die Distrikte, in denen die Proletarier ihre Schlafstellen haben, eine Reihe von ebenso unverdienten Nachteilen, wie Elend, überfüllte Räume und schlechte Lebenshaltung. So war es im kaiserlichen Rom, so wiederum in dem Paris Napoleons des Dritten, wo Haußmanns durchgreifende Baupläne hinter den Prachtstraßen ganze Stadtteile neuer Spelunken schufen, die ebenso schlecht, wenn auch weniger sichtbar als die von ihm niedergelegten waren; und dieser Vorgang wiederholte sich in unseren amerikanischen Städten. Während aber in Rom durch die geringe Entwicklung des Wagenverkehrs der Ausdehnung der Stadt eine gewisse Grenze gezogen war, ermöglichte die Zunahme der mechanischen Beförderungsmittel ein unbegrenztes Anwachsen der amerikanischen Stadt. Ebenso wie Rom gezwungen war, riesige technische Anlagen, wie Wasserleitungen und Abzugskanäle zu schaffen, um den Einwohnern der überfüllten Stadtteile Bäder zu verschaffen und die Abfälle fortzuräumen, folgte die amerikanische Stadt dem Beispiele der nach römischen Muster angelegten modernen Metropolen Paris und London, indem sie Menschen-Abzugskanäle schuf, in denen die Masse der Plebejer täglich zwischen ihren Schlafstätten und ihren Fabriken hin und her geleitet werden konnte.

Weit entfernt der Überfüllung abzuhelfen, trugen diese kolossalen technischen Anlagen dazu bei, sie zu vermehren: indem mehr Zufahrtslinien in die zentralen Distrikte von New York, Boston, Chicago und alle möglichen Orte führten, wurde durch die Schnelligkeit der Beförderung die Zusammendrängung der Wohnungen an dem einen und die Zusammendrängung der Geschäfte an dem anderen Ende vermehrt. Was das ursprüngliche Kanalisationssystem betrifft, das man für die Reichs-Metropole ersonnen hatte, so konnte es wohl nicht einmal den Anspruch erheben, ebenso wie das Schnellbahnsystem, eine wertvolle finanzielle Anlage zu sein. Die Wasserläufe der ganzen New Yorker Gegend sind so gründlich verunreinigt, daß nicht nur die Alse und die Austernbänke aus dem Hudsonfluß verschwunden sind, wo sie beide einst gediehen, es ist auch ernstlich in Frage gestellt, ob die Fluten weiterhin ihre schwere Last von Abflußwasser befördern können, wenn diese nicht vorher von einem Teile ihres Inhalts befreit werden.

Notwendige kleine Verbesserungen solcher Art, wie zum Beispiel die Weiterleitung der Wasserläufe in die Adirondocks, vergrößern die Kosten der großstädtischen Lebenshaltung pro Kopf um ein Be-



CHICAGO, STRAUS-BUILDING
DAS NEUESTE BÜROGEBÄUDE AN DER MICHIGAN-AVENUE

trächtliches, ohne auch nur einen einzigen Vorteil zu bieten, dessen sich die Bewohner einer kleineren Stadt, wo solche Verbesserungen entbehrlich sind, ganz selbstverständlich erfreuen. Als die Frage der öffentlichen Parks zum Beispiel aufgerollt wurde, errechnete das Komitee zur Abwehr der Überfüllung der Stadt im Jahre 1911, daß das nur für die Ostseite notwendige Parkgelände, wenn man es in ein Verhältnis zu den von der Stadt Hartford bewilligten Anlagen bringen wollte, größer sein müßte, als die ganze Manhattan-Insel. Kurz, selbst wenn man bloß den Nützlichkeitsstandpunkt vertritt, kostet die Massenstadt, wie die Deutschen es nennen, mehr und bietet weniger, als Stadtgemeinden, die von dem Segen weltstädtischer Größe nicht betroffen worden sind.

Was nun die positiveren Verbesserungen unter dem weltstädtischen Regime betrifft, so führt uns schon die Geschichte ihren fragwürdigen Charakter vor Augen und die tägliche Beobachtung zeigt, wie sehr diese Lehre der Geschichte Gültigkeit behalten hat. Friedländer berichtet, in seiner Sittengeschichte Roms, von dem Anwachsen der Massenquartiere in Rom nach dem großen Brande mit folgenden Worten: „In der Tat bestand der Hauptgrund zum Aufsetzen zahlreicher Stockwerke noch lange mindestens in derselben Stärke fort: die, besonders in der Altstadt, außerordentliche Bevölkerungsdichtigkeit einerseits, sowie die Beschränktheit und die hohen Preise des Areals anderseits (der Bauplatz für das Forum Cäsars hatte an Entschädigungen von Grund- und Hausbesitzern über $1^1/_2$ Millionen Mark gekostet). Rom hatte höhere Häuser als die modernen Großstädte nördlich der Alpen. — Ein unverhältnismäßig großer Teil des städtischen Bauareals wurde aber durch die Raumverschwendung des damaligen Bauluxus für eine kleine Minderheit in Anspruch genommen, und einen ebenfalls sehr bedeutenden Teil verschlangen die öffentlichen Anlagen, die Kaiserfora zum Beispiel (6 Hektare), Straßenregulierungen und Erweiterungen. Der Umbau und die Verschönerung Roms durch die Cäsaren steigerte die Wohnungsnot in ähnlicher Weise wie der Umbau von Paris durch Napoleon III. Endlich trug zur Steigerung der Wohnungsnot noch sehr die (schon von Crassus im größten Stil betriebene) Häuserspekulation und die Monopolwirtschaft des gewerbsmäßigen Hausbesitzertums bei, wobei die Häuser von den Besitzern vielfach an Pächter und von diesen wieder an Afterpächter vergeben wurden." Es würde zu weit führen, wollten wir die Vergleichsmomente bis

in alle Einzelheiten verfolgen: bei den gleichen sozialen Verhältnissen in Amerika haben wir es nicht verstanden, gleiche soziale Übelstände zu vermeiden, — ist es doch Tatsache, daß die private Wohltätigkeit bei uns wieder blüht, wie sie nirgends im gleichen Maße seit dem Römischen Kaiserreich geblüht hat.

Wenn ein Architekt von der Bedeutung Edward Bennets sagen kann, wie es in der Significance of the Fine Arts zu lesen steht: „Bringt die Leute so eng unter, wie Ihr wollt, wenn es nicht anders geht, aber reserviert Euch großes Gelände für Erholungszwecke“, so brauchen wir nicht lange darüber nachzudenken, wer aus der Wohnüberfüllung und wer andererseits aus der Erholung Nutzen ziehen wird. Nicht nur, daß der Park geschaffen werden muß, um als Heilmittel gegen die Folgen der Überfüllung zu dienen, nein, die Überfüllung muß geschaffen werden, um die Existenzberechtigung des Parks zu schaffen. Nutzen sowohl aus der Krankheit wie aus dem Heilmittel zu ziehen, ist eines der Meisterstücke des weltstädtischen Systems. Daniel Burnham sagte von der Weltausstellung, wie Benett und Charles Moore versichern, „daß sie die Erfüllung dessen ist, was die Römer hätten als dauernde Form erschaffen wollen.“ Von unseren Weltstädten kann man sagen, daß sie wirklich das sind, was die Römer schufen — ob aber die Form von Dauer sein wird oder nicht, dies zu entscheiden, müssen wir der ironischen Kritik der Geschichte überlassen.

Ich für mein Teil glaube, daß wir doch schließlich ein Kriterium erlangt haben, um über die Architektur des imperialistischen Zeitalters ein abschließendes Urteil fällen zu können, und uns in aller Gerechtigkeit mit diesen Bahnhöfen, Kanälen, Wasserleitungen, Villenvierteln und Prachtstraßen mit dem Stadion und dem Zirkus auseinanderzusetzen. Unsere Weltstadt-Architektur ist eine Architektur der Entschädigung: sie reicht einem Volke prahlerische Steine, das des täglichen Brotes, des Sonnenlichtes, all der Gottesgaben beraubt ist, die den Menschen vor Erniedrigung bewahren. Hinter den monumentalen Fassaden unserer Weltstadt schleppt sich mühselig ein enteignetes Proletariat, das zu der sklavischen Routine des Fabrikbetriebes verdammt ist; und außerhalb der großen Städte liegt das Land, das seiner Schätze beraubt wird, dessen Kinder aus dem Boden gerissen werden, durch die lockende Aussicht auf leichten Gewinn und endlose Vergnügungen, während der letzte Rest einer freien Ackerbau treibenden Bevölkerung unaufhaltsam abhängiger Pächterschaft in die Arme läuft. Das ist nicht eine unbestimmte Angabe: es ist die Übersetzung der drei letzten statistischen Berichte in unsere Alltagssprache. Kann man das anspruchsvolle Wesen dieser Architektur ernst nehmen? kann man sich über ihre Ästhetik den Kopf zerbrechen oder können uns ihre besseren Erscheinungen, wie Popes Tempel des schottischen Ritus in Washington oder Bacons Lincoln-Memorial, mit ungetrübter Freude erfüllen? Ja, vielleicht — wenn man es über sich gewinnt, nicht hinter die äußere Maske zu blicken.

Doch ist selbst bei manchen der stolzesten Bauwerke der weltstädtischen Prunk nur so dünn aufgetragen, daß man nicht einmal in die Spelunken dahinter zu blicken braucht, um seine Schwächen wahrzunehmen. Die Rückseite des Metropolitan-Museums oder des Brooklyn-Museums könnte ganz ebenso die Rückseite einer Reihe von Mietskasernen in Bronze oder von Fabriken der Long Island City sein, so unerfreulich, kahl und scheußlich ist ihr Anblick. Wenn das imperialistische Zeitalter in der Weltausstellung aufdämmerte, so fand es im Museum seine Apotheose. Im Gegensatz zu den lokalen Museen, wie man sie öfter noch in Europa findet, wo sie nicht viel mehr als Erweiterungen des lokalen Raritätenkabinetts sind, ist das weltstädtische Museum recht eigentlich eine Aufhäufungsstätte von Kriegsbeute, ein Aufbewahrungsort für allen möglichen Plunder. Der kluge Violet-le-Duc sagte einmal treffend, daß er seine Äpfel lieber am Baume hängen als im Obstladen in Reihen aufgestapelt sähe; die Tendenz des Museums aber ist es, die abgepflückte Frucht höher einzuschätzen als den Baum, der sie trug. In das Museum kommen die zusammenhanglosen Überbleibsel anderer Länder, anderer Kulturen, anderer Zivilisationen. Alles, was sich einst einer lebendigen Überzeugung, einem lebendigen Brauch einfügte, ist hier dazu verurteilt als Einzelexemplar, als abgetrenntes Muster oder Modell sein Dasein zu fristen. Für das Museum ist die Schöpfungsgeschichte der Kunst abgeschlossen: die Zukunft beschränkt sich darauf, eine Wiederholung der zur Vollendung gebrachten Vergangenheit zu sein. Dieser Geist ist derselbe, der die Römer dazu

brachte, die Statuen der Griechen mit so hervorragendem Talent zu kopieren und ihre eigenen so unsäglich langweilig zu erschaffen. Man könnte dies als einen sehr verdienstvollen Beweis von Demut auffassen, müßte man dann nicht logischerweise daraus folgern, daß die Kunstwerke der Vergangenheit niemals hätten geschaffen werden können, wenn unsere Ahnen die Kunstwerke, die sie vorfanden, in der gleichen Weise respektiert hätten. Etwas wird dem Museum für immer versagt bleiben: es wird niemals den Boden für eine lebendige Kunst schaffen, höchstens kann es der Nachahmung die Muster liefern. Davon ausgehend, daß eine unaufrichtige oder nachahmende Kunst immer noch besser ist als überhaupt keine Kunst, muß man dem imperialistischen Zeitalter einen Fortschritt zubilligen; in dem Sinne jedoch, daß eine lebendige Kunst ein frisch sprudelnder Quell des Geistes ist, verriet das Museum nur zu deutlich, daß dem Zeitalter die frisch sprudelnden geistigen Quellen fehlten. Mit diesem Maße gemessen, hat es versagt und das Kopieren von stilgerechtem Mobiliar und die Entwürfe für stilgerechte Architektur waren die leichenartigen Beweise solchen Versagens. Das Museum ist eine Zurschaustellung unserer Wißbegierde, unseres stark ausgeprägten Erwerbsinns, unserer in ihrer Wesenheit räuberischen Kultur; und diese Eigenschaften fanden in der Architektur der Weltstadt einen beredten Ausdruck. Töricht wäre es, wollte man es den Architekten gewöhnlichen Schlages zum Vorwurf machen, daß sie die charakteristischen Zeichen ihrer Zeit nach Möglichkeit ausbeuteten. Waren doch selbst aufrechte Naturen, die sich in Theorie und Praxis den Übeln ihrer Zeit widersetzten — so unerschütterliche Anwälte der mittelalterlichen Tradition wie zum Beispiel Dr. Ralph Adams Cram —, nicht imstande ihre Strömungen umzuleiten. Da wir nun einmal dahin gekommen sind, größeren Wert auf das Imperium als auf eine Gemeinschaft freier Menschen zu legen, die ein gutes Leben haben — mehr auf die Herrschaft über Gold und Geld, als auf die Herrschaft über uns selbst, blieb dem Architekten nichts anderes übrig, als unseren Begierden den Tempel zu errichten. Der Luxus, die Verschwendung von Hilfsmitteln und Energien, der Mißbrauch, der mit den menschlichen Kraftanstrengungen getrieben wurde, alle diese Merkmale einer weltstädtischen Architektur, sind nichts anderes als die Ausflüsse unserer allgemeinen Arbeits- und Lebensauffassung. Was sich von den Regierungssystemen sagen läßt, ist auch auf die Architektur anzuwenden: jede Gemeinschaft hat sie so gut, wie sie sie verdient. Die Schale, die wir uns selbst schaffen, zeigt unsere geistige Entwicklung ebenso klar, wie das Gehäuse der Schnecke ihre Spezies anzeigt. Sollte einst die Architektur gefrorene Musik werden, so haben wir es uns selbst zuzuschreiben, wenn wir der Welt nichts anderes zu bieten haben als einen bombastischen Schwall bedeutungsloser Töne.





KAENDLER, KRINOLINENGRUPPE. AUGUST III. UND GEMAHLIN. MEISSEN 1740—45
SAMMLUNG DARMSTAEDTER, BERLIN. VERSTEIGERUNG BEI RUD. LEPKE, BERLIN AM 24. MÄRZ

CHRONIK

Die Kunstbibliothek Doucet. Seit einigen Monaten ist die Bibliothek wieder geöffnet, die der bekannte Pariser Damenschneider Doucet gegründet hat. Da die Bibliothek auch für Deutsche eine wichtige Arbeitsstätte gewesen ist, die kaum umgehen konnte, wer in Paris kunstgeschichtliche Studien trieb, sei einiges über ihre Neuaufstellung mitgeteilt.

Bei Ausbruch des Krieges wurde die Bibliothek der Sorbonne geschenkt, was zunächst zur Folge hatte, daß die mit außerordentlich großen Mitteln aufgebaute Stiftung viele Jahre ohne nennenswerte Zuschüsse blieb, ausgenommen die des Stifters und einiger Privatleute. Ihr Schicksal blieb bis in die letzten Jahre unentschieden, weil die Absicht bestand, sie einem zu gründenden kunstgeschichtlichen Institut an der Pariser Universität anzugliedern, das die Bibliothek in die Nähe der Gare Montparnasse südlich des Luxemburg-Gartens geführt hätte. Mit diesem Institut scheint es gute Weile zu haben. Die Verwaltung der Bücherei hat es im Gegensatz zu der Akademie der Inschriften für vorteilhaft gehalten, ein Angebot des Unterrichtsministeriums anzunehmen. Dieser stellte das dem Staate zu freier Verfügung vermachte Palais der Baronin Salomon Rothschild in Aussicht, das in der Nähe des Arc de l'Etoile liegt. Ein Teil des Gebäudes bleibt den wertvollen Sammlungen der Schenkerin vorbehalten. Einige besonders kostbare Stücke sind dem Louvre vermacht worden. Zugleich wird das Gebäude zu Repräsentationszwecken bei Kongressen, Versammlungen gelehrter Gesellschaften usw. dienen.

Die Bibliothek selbst ist ähnlich wie ehemals in der rue Spontini aufgestellt. Es gibt Zimmer für Graphik, Zeitschriften, Archäologie, Ostasien, Mittelalter usw. Die ehemals niedrigen, überfüllten Arbeitsräume sind vertauscht mit hohen, nach der schönen Umgebung des freistehenden Hauses weit sich öffnenden Gemächern. Die Lücken, die durch die Stillegung entstanden waren, sind ausgefüllt. Die Bibliothek besitzt nicht nur Spezialbüchereien über die einzelnen kunstgeschichtlichen Disziplinen, die zu den umfangreichsten ihrer Art gehören, mit entsprechenden Photographiensammlungen, sondern auch Originale, zum Beispiel Degas' Radierungen, so gut und vollständig wie kaum noch eine andere Sammlung, und Manuskripte wie das berühmte Tagebuch von Delacroix. Im Zeitschriftenzimmer konnte man ehemals deutsche Kunstzeitschriften kennen lernen, die man in deutschen Bibliotheken vergebens gesucht hätte, und die Sammlung der Versteigerungskataloge (40000) übertrifft, wenn die Ziffer richtig ist, die jeder anderen Bibliothek. Trotz alledem kann kein Zweifel sein, daß der Plan, alles an Literatur und Photographien über Kunst zu sammeln, was des Aufhebens wert erscheint, auch bei den riesigen Mitteln, die ehemals zur Verfügung standen, undurchführbar ist. Die Disziplinen, die dafür in Betracht kommen, sind zu mannigfaltig und allzu selbständige Wissensgebiete geworden, als daß sie sich zentralistisch verwalten ließen. Nimmt man das zusammen, was in Instituten der Universität, in den Sammlungen und Bibliotheken der Museen in Berlin vorhanden ist, dürfte es

nicht hinter dem zurückstehen, was die Doucetsche Bibliothek abgesehen von den Kunstwerken und Autographen besitzt. Der Ausbau erscheint aber bei uns weit besser gesichert als in einem Zentralinstitut. So wenig wie die großen Staatsbibliotheken heute in der Lage sind, die Bedürfnisse der Forschung zu befriedigen, ebensowenig vermag dies eine zentrale Kunstbibliothek, sogar dann nicht, wenn sie mit einer Großzügigkeit aufgebaut wird wie die Doucets, die selbst amerikanische Gründungen dieser Art in den Schatten stellt.

Das „Bulletin" der „französischen Gesellschaft für Reproduktion von Handschriften mit Miniaturen" bringt jährlich eine Bibliographie der Miniaturenliteratur, die im Gegensatz zu anderen französischen Bibliographien auch die ausländischen Neuerscheinungen sorgfältig, gleichsam mit deutscher Gründlichkeit verzeichnet. Letzthin registrierte es auch gewissenhaft: „A. Strindberg, Schwedische Miniaturen. München, G. Müller Verlag."

DIE NEUE DRESDNER FILIALGALERIE

VON

ERNST MICHALSKI

In Dresden ist kürzlich eine zweite staatliche Gemäldegalerie eröffnet worden. In dem ehemaligen Kapherrschen Palais in der Parkstraße, das vom Staat auf fünfzehn Jahre gemietet und der Gemäldegalerie zur Verfügung gestellt wurde, sind durch bauliche Veränderungen Säle und Kabinette zur Aufhängung von ungefähr 250 Bildern gewonnen worden. Durch diese Filialgalerie wird jedoch keineswegs der 1914 geplante und schon bis zu den Fundamenten gediehene Erweiterungsneubau der Hauptgalerie, der der Zeitverhältnisse wegen eingestellt werden mußte, erübrigt. — In der Galerie Parkstraße handelte es sich nur darum, Platz für zwei Kategorien von Bildern zu schaffen: erstens für Bilder des neunzehnten Jahrhunderts, die bei der letzten großen Neuordnung der Hauptgalerie einem einheitlichen Gesamtniveau zuliebe verschwinden mußten, die aber, wie es sich herausgestellt hat, dennoch weiten Kreisen des Publikums unentbehrlich sind, und zweitens für Bilder der älteren Kunst, hauptsächlich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die aus Platzmangel bisher nicht ausgestellt werden konnten und in den Depots verborgen bleiben mußten. Schon diese Voraussetzungen ergaben die Unmöglichkeit, eine Galerie mit einheitlicher Physiognomie zu schaffen. Dazu traten noch Schwierigkeiten der Hängung, die in der Lage, Beleuchtung und vielfachen Felderaufteilung der Wände des ehemaligen Wohnpalais wurzelten. Dennoch ist es Direktor Hans Posse gelungen, durch bauliche Veränderungen und geschickte Disposition einen befriedigenden Gesamteindruck zu erzielen. — Über einen hellen Vorraum gelangt man zu dem pompösen Treppenhaus, in dem das wirkungsvolle, stark von Tintoretto beeinflußte „Parisurteil" des späten Venezianers Pietro Liberi einen günstigen Platz gefunden hat. Den Kern des Obergeschosses bildet ein Festsaal, dessen Wandfelder mit dekorativen Bildern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gefüllt sind. In den rechts und links anstoßenden Sälen hängen, als Blickpunkte vom Festsaal aus aufs wirkungsvollste sichtbar, zwei große Gemälde des Guido Reni, die die Entwicklung dieses Künstlers anschaulich zeigen. „Christus in der Vorhölle", ein zartes, dunkles in Goldlicht getauchtes Bild aus seiner frühen Zeit und „Ninus und Semiranius". Hier kommt der mit starken, aber gläsern harten Lokalfarben arbeitende spätere Stil Renis zu typischem Ausdruck. Auch die ganz repräsentative, nach außen auf ein Publikum bezogene Komposition scheint gleichsam vereist und in der Bewegung erfroren. — Mit der durch äußere Raumgründe notwendig gemachten Aufhängung dieser beiden großen Bilder, um die wieder alte Bilder gruppiert werden mußten, in der Querachse des Festsaals ergab sich die auf den ersten Blick befremdende Notwendigkeit, die im übrigen den Bildern des neunzehnten Jahrhunderts gewidmete äußere, den Festsaal umgebende Saalflucht auf beiden Seiten durch einen Kreuzarm mit alter Kunst zu durchbrechen. Durch diese Notlösung aber entstehen sehr interessante Möglichkeiten. Von dem einen Reni-Saale aus blickt man durch einen breiten Türausschnitt zurück auf das sich von schwarzer Wand leuchtend abhebende Riesenbild von Hans Makart „Der Sommer". Der Türausschnitt wird diesseits rechts und links flankiert von der „Verlobung der heiligen Katharina" des Pietro Ricchi, einem guten Beispiel für die leuchtende Farbigkeit des venezianischen Barocks



A. GRASSI, GESELLSCHAFTSGRUPPE. WIEN UM 1785
SAMMLUNG DARMSTAEDTER, VERSTEIGERUNG BEI RUD. LEPKE, BERLIN AM 24. MÄRZ

und von dem berühmten ruhenden Johannes des Pompeo Batoni, dem Gegenstück zu seiner büßenden Magdalena, der die aufgelichtete Farbigkeit des achtzehnten Jahrhunderts mit der Formensprache des römischen Barocks zu einem gefälligen Arrangement verbindet. Es ist nun eigenartig, wenn auch bei Makarts Tendenzen nicht weiter erstaunlich, zu sehen, wie der vom italienischen Barock zu Makart gleitende Blick beide optisch als Einheit empfindet und so gleichzeitig den Weg weist, auf dem für heutige Menschen, nach einer Periode allzugroßer Verkennung, der bedingte Kontakt mit Makart wieder möglich wird. Auf der anderen Seite des Reni-Saals ergibt sich ein entsprechender Durchblick auf die in einer aus einem Erker entstandenen Nische glänzend beleuchtete „Kreuzigung" des Michael Munkacsy, einem Hauptwerk dieses den französischen Naturalismus mit dem Wiener Scheinidealismus geschickt verbindenden Meisters. Zu dem dunkel glühenden Ton des stark pittoresk empfundenen Bildes wird der Blick durch die zu beiden Seiten der Tür hängenden Bilder Cantarinis und Pietro Negris, dunklere Beispiele des oberitalienischen Barocks, geleitet. In der entsprechenden Erkernische auf der anderen Seite des Festsaals hängt Stucks „Verlorenes Paradies", eines seiner wichtigsten Werke. In der glänzenden einseitigen Beleuchtung der isolierenden Nische kommt das große Bild beinahe zu einer panoptikumhaften Wirkung, was den Tendenzen von Stucks allegorischem Übernaturalismus sicherlich entgegen kommt. Um Stuck gruppieren sich einige gute Porträts Lenbachs und andere Bilder der Münchener Schule. Auch hier ist optisch der Sprung von dem Reni-Saal zu Stuck ausgeglichen. Der Saal enthält durchweg dunkle italienische und spanische Barockbilder, unter denen zwei besonders schöne Riberas, vor allem der vor einer dunklen Felswand betende Einsiedler Paulus, der von einer seltsam unregelmäßigen — schlechthin barocken — Öffnung der Felsen in eine tiefblaue Landschaft hinein in schwebendem Rhythmus hintergangen wird, ein Preti und die berückend schöne „Venus im Bade" des Florentiners Giovanni Biliverti mit dem lastend leuchtenden Farbakkord des tiefblauen Himmels, des kaffeebraunen bedienenden Satyrs, des karminroten Tuches und des weiß schimmernden Frauenleibs hervorragen. — Auf der anderen Seite dieses Kreuzarms mit alter Kunst führt der Weg über Zügels „Ausgewiesen", einem frühen Beispiel des konsequenten deutschen Impressionismus aus dem Jahre 1894, das ein bewegtes Freiluftmotiv, die vom Hunde gejagte Herde, noch zaghaft unter dem Deckmantel eines literarischen Titels bringt, über plein-air-Bilder des belgischen Impressionisten Émile Claus, Stadlers und Leistikows, über ein Kabinett, in dem Kalckreuths „Alter" aus dem Jahre 1894 auffällt, wichtig, wegen seines frühen Versuchs, zu einer einheitlich zusammengefaßten, kubisch gesehenen, monumental umrissenen Form zu gelangen, über einen Saal mit Bildern Kaulbachs, Kraus', Meyerheims, Achenbachs und Delaroches zartschönem Bildnis der Henriette Sontag als Donna Anna zu einem hauptsächlich Rayski gewidmeten Zimmer. Hier befindet sich eine reiche Ergänzung zu der hervorragenden Rayski-Sammlung der Dresdner Hauptgalerie. Vor allem das große bisher nicht recht zu würdigende Gruppenporträt der Familie von Schroeter auf der Schloßtreppe von Bieberstein aus den Jahren 1849—50 rundet in ganz einzigartiger Weise das Oeuvre des erstaunlichen, so vieles einer späteren Zeit vorwegnehmenden sächsischen Meisters. Rayski ist ferner vertreten durch das imposante Porträt des Stadtgouverneurs von Gabelenz, durch eine lichte Birkenwaldlandschaft, durch einen breit gemalten männlichen Studienkopf und durch das sehr interessante Rebhühnerbild (um 1860), dessen wie pockennarbige Oberfläche einen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters gewährt. Immer wieder unzufrieden, übermalte Rayski das Bild stets aufs neue, bis dieser eigentümlich dicke und poröse Farbauftrag zustande kam. Im Erdgeschoß fallen unter den alten Bildern die bekannte „Befreiung Petri aus dem Gefängnis" von Ribera und als Gegenstück dazu ein früher Luca Giordano „Loth und seine Töchter", noch ganz unter Riberas Einfluß, auf, ferner ein „Frauenraub" des Mailänder Barockmeisters Giulio Cesare Procaccini, ein tieffarbiger „Christus in der Vorhölle" des Neapolitaners Andrea Vaccaro und ein reizender Albani „Venus und Mars". Es ist von großer Bedeutung für die gerade augenblicklich sich stark entwickelnde Barockforschung, daß diese Bilder endlich aus den Depots erlöst werden konnten. — Auf einem anderen Flügel des Erdgeschosses wird ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Dresdner Lokalschulen geboten. Zu erwähnen wären die Waldlandschaft des Spätromantikers Leonhardi, einige gute Bildnisse von Graff und ein neu erworbenes, kleines zartes Mädchenbild in einer Landschaft des Dresdner Malers Louis Castelli (1805—49).

Wenn diese Filialgalerie auch nur eine provisorische Lösung der immer dringender werdenden Raumfrage der Dresdner Galerie bedeutet, so stellt sie doch lange verborgenes für den Kunsthistoriker und für breite Kreise wichtiges Material wieder einmal zur Diskussion.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bilder des begabten und merkwürdigen Nachimpressionisten Maurice Utrillo, den der Pariser Kunsthandel vor einiger Zeit entdeckt und dessen er sich, bei dem Mangel an guter „Ware", leidenschaftlich bemächtigt hat, waren in der Galerie Alfred Flechtheim ausgestellt. Auch die Galerie Rudolf Wiltschek zeigte, neben Bildern älterer Impressionisten, einiges aus der „weißen Periode" von Utrillo. Heute soll der neu auftauchende Künstler, der in einer eindrucksvollen Weise etwa zwischen Sisley und Henry Rousseau steht und dem Impressionismus eine leise Biedermeiernote hinzufügt, nur annonciert werden; wir werden in einem der nächsten Hefte einen besonderen Aufsatz über ihn bringen, den ein in Paris lebender deutscher Maler geschrieben hat.



Bei Bermann & Bermann wurde der Nachlaß des 1797 in Graz geborenen, 1890 in Kiel gestorbenen Malers Friedrich Loos gezeigt. Der Künstler gehörte dem Waldmüllerkreis an, hat sein späteres Leben dann aber als Zeichenlehrer und Maler auf holsteinischen Gütern verbracht. Seine Landschaften muten ein wenig ängstlich und altmodisch an; doch zeigt er sich in einigen Ansichten des holsteinischen Landes, in einem Interieur mit Selbstbildnis, in einem Waldinterieur und in einigen anderen Arbeiten auf einer beachtenswerten Höhe. Er hat, wie es scheint, sein Licht ein wenig unter den Scheffel gestellt.

Die Galerie Nicolai brachte zuerst Aquarelle des in München lebenden Malers Reiffenstuel — geschickte, dekorativ nicht unwirksame, aber auch recht manierierte Arbeiten eines Künstlers, der offenbar Ehrgeiz hat, mit den Aufgaben jedoch zu schnell fertig ist — und sodann eine Bilderkollektion von Franz Winninger. Dieser Maler legt Wert auf die Feststellung, daß alle seine Bilder vor der Natur gemalt — besser: vor der Natur stilisiert sind. Die unmittelbare Anschauung ist wohltätig zu spüren; leider verschwindet sie zu sehr hinter einem etwas groben dekorativen Formalismus.

Im Ausstellungsraum der Staatlichen Kunstbibliothek wurde eine lehrreiche Ausstellung von „Reklamekunst aus alter Zeit" eröffnet, in Anschluß an einen Schaufenster-Wettbewerb Berliner Kaufleute. Was gezeigt wird, ist zum Teil künstlerisch, es ist in allen Fällen kulturhistorisch interessant. Ausgestellt sind gestochene und lithographierte Straßenplakate des 18. und 19. Jahrhunderts, Meisterbücher, Apotheketiketten, Affichen der Kupferstecher und Kunsthändler, der Straßenhändler, der Modewarengeschäfte, Blumenhändler und anderer. Bekannte Namen wie Daumier und Gavarni, wie die der Berliner Zeichner aus der Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnen das gute Niveau. Diese von Peter Jessen eingeführten, von Curt Glaser nun weitergepflegten kleinen Sonderausstellungen in einem Raum, hart neben dem Lesesaal der Bibliothek, die ungezwungen besucht werden können und eifrig auch besucht werden, erfüllen, so bescheiden sie sich geben, eine Mission.

Richard Ziegler aus Pforzheim stellte Bilder und Aquarelle in der Galerie J. Casper aus. Es sind Arbeiten eines gewaltsamen Stilisten, der die Erscheinung, wenn er unbefangen seinen Anlagen folgen wollte, ziemlich photographisch sehen würde. Die spontaner hingeschriebenen Aquarelle sind besser als die anspruchsvollen Bilder. Erich Büttner zeigte in derselben Galerie Bilder und graphische Arbeiten. Er quält sich nach wie vor mit Aufgaben, die sein Talent unmöglich lösen kann. Und doch könnte es im Kleinen Gutes leisten.

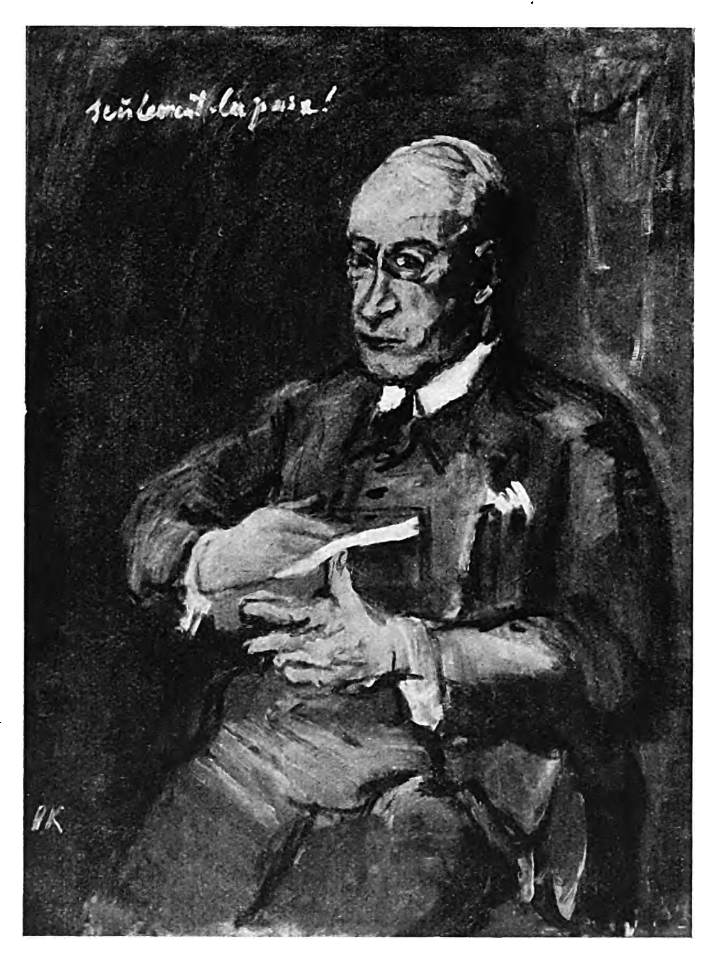
Nach langer Zeit hat Ernst Oppler im größeren Umfange (bei Fritz Gurlitt) ausgestellt. Seine Produktion ist ganz dem Tanz gewidmet. Als Maler, Radierer und Zeichner gibt er sich ausschließlich in dieser Ausstellung dem Theater hin. Er tut es freilich ohne das eigentlich Theaterhafte, ohne das Leben der Bühne, der Musik und des Tanzes phantasievoll herauszubringen. Das wird um so deutlicher, als der Betrachter zu Vergleichen mit den Malern desselben Stoffgebiets, mil Degas und Lautrec, mit Slevogt und Meid herausgefordert wird. Opplers Kunst hat seltsamerweise einen etwas altmodischen Zug. Sie erinnert an die Berliner Kunst zwischen 1840 und 1870. Dieselben Gestalten von Balletteusen, dieselben Bühnenszenen sind gemalt, gezeichnet und radiert. Am wenigsten überzeugen die Bilder. Sie sind ziemlich schwer gemalt, es fehlt das, was am wenigsten fehlen dürfte: die Bewegung. Besser sind die Zeichnungen, die Notizen nach der Natur. Doch sind auch sie nicht eigentlich phantasievoll beschwingt; der Künstler hat, so kann man es ausdrücken, schon gewußt, wie er zeichnen wollte, bevor er die Erscheinung vor Augen hatte, er hat sich nicht überraschen und darum nicht hinreißen lassen. Am besten geglückt sind die aus den Zeichnungen entstandenen Radierungen, derentwegen Oppler ja auch in den Kreisen der Graphiksammler geschätzt wird. Sie sind am besten, weil die Darstellung in intensiver Beschäftigung mit der Platte leichter geworden ist. Auch hier ist freilich nicht die Trockenheit überwunden, die der Opplerschen Kunst nun einmal anhaftet und die durch Gefälligkeit nicht in Vergessenheit gebracht werden kann. Oppler hat während des letzten Jahrzehnts fleißig und sorgfältig gearbeitet; was man vermißt, läßt sich nicht erarbeiten. Und doch muß im Interesse der Kunst darauf hingewiesen werden, weil es das eigentlich Wichtige ist.

Die Ausstellung zum fünfundsiebzigsten Geburtstag Christian Rohlfs, wofür im Kronprinzenpalais die ganze obere Etage ausgeräumt wurde, ist eine der in dieser Staatsgalerie beliebten Übertreibungen. Ein einziger Raum mit alten und neuen Arbeiten von Rohlfs hätte dieselbe Wirkung getan. Denn eines sieht bei ihm immer aus wie das andere. Der Holsteiner begann in Weimar, neben Karl Buchholz arbeitend, mit bescheidenen kleinen Landschaften, in denen sich bereits ein gewisser Paletten-Manierismus ankündigt. Später, in Hagen i. W., wohin Osthaus den Künstler gebracht hatte, geriet Rohlfs dann in eine Malweise, deren Kunstgewerblichkeit mit Mystik verwechselt wurde. Ein von Natur schmächtiges Talent ist durch äußere Einflüsse, durch mangelnde Widerstandskraft dagegen und durch eine Neigung zum dekorativen Effekt unnatürlich aufgeblasen worden. Die Verbindung mit Nolde ist für beide bezeichnend. Große Mühe verwendet Rohlfs darauf, die Erscheinung anders zu sehen als er sie nun einmal sieht, sich selbst zu forcieren, die Anschauung zu übersteigern und Form und Farbe pikant zu machen. Es gelingt auf Kosten der inneren und äußeren Wahrheit; die Formen und Farben klingen nur ornamental, wie in Tapeten, Teppichen oder Fayencen. Das hätte dem Kunstgewerbe nützlich werden können. Leider wird das Ergebnis den Zeitgenossen als „Vision" vorgesetzt. Rohlfs hat keine neue Welt geschaffen; weder eine der Blumen, noch eine der Religiosität, noch eine Welt, die Soest heißt. Er war stets ein Dekorationsmaler, der Vortreffliches auf seinem Gebiet geleistet hätte und noch leisten würde, wenn er nicht mißverstanden worden wäre und sich selbst mißverstanden hätte. K. Sch.

LEON BAKST †

In Rußland ist Leon Bakst gestorben. Über die Arbeiten dieses Malers, der als Schüler der Petersburger Akademie begann, dann in Paris weiter lernte, künstlerisch vor allem Beziehungen zu seinen Landsleuten Alexander Benois und





OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DR. SCHWARZWALD
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD, DRESDEN
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN

Constantin Somoff unterhielt und am bekanntesten geworden ist durch seine Arbeiten für die russische Bühne, hat Paul Barchan in diesen Heften (Jahrgang XI, S. 313 u. ff.) ausführlich berichtet.

EDUARD VON GEBHARDT †
1838—1925

In der religiösen Malerei dieses Düsseldorfers hat sich die Nazarenergesinnung naturalisiert; er malte ungefähr wie die Geschichtsmaler in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Das Altdeutsche und Niederländische seiner Kunst erscheint wie das Kompromis eines sehr ernsten, künstlerisch aber ziemlich temperamentlosen Menschen: die religiöse Leidenschaft erscheint staatskirchlich temperiert. Gebhardt wirkte immer ein wenig wie ein malender Pastor. Er war ein puritanisch kühler, grundsatzreiner Balte, der nur hier und dort einmal beim Malen einer Naturstudie aus sich herausging und dann ein Maltalent zeigte, das zu Besserem fähig gewesen wäre. Man möchte das Paradoxon wagen, daß er für einen Künstler zu viel bürgerlichen Charakter hatte. Der künstlerische Charakter kam dabei — wie so oft in Deutschland! — zu kurz. Gebhardt war zuerst Schüler der Petersburger Akademie. 1875 wurde er Lehrer der Düsseldorfer Kunsthochschule. Er hat einen Saal des Klosters Loccum ausgemalt und die Friedenskirche in Düsseldorf, hat einen „Einzug Christi in Jerusalem" gemalt, ein „Abendmahl", Klosterschüler, altdeutsche Frauen, Disputationen, Die Bergpredigt, Kreuzigungen und andere Bilder dieser Art. Sie alle wirken auf die Heutigen nur noch historisch. Alle Bilder Gebhardts sind sozusagen Religionsgespräche; alle deuten auf einen Menschen, von dem man nur mit hoher Achtung sprechen kann; auf die formbildende Kraft der Kunst haben sie nachhaltigen Einfluß aber nicht gehabt.

OSKAR KOKOSCHKA
Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden

Die Galerie Arnold in Dresden zeigt gegenwärtig eine vorzüglich zusammengestellte und -gehängte Ausstellung von ungefähr fünfzig Gemälden Oskar Kokoschkas, die durch eine reiche Sammlung von Graphik und Aquarellen ergänzt wird. Durch diese Ausstellung erscheint die Bedeutung des Künstlers in neuem Lichte, nicht nur weil erst durch die bisher unbekannten Arbeiten des letzten Jahres das immanente Gesetz der Entwicklung Kokoschkas deutlich zutage tritt, sondern auch weil das Schaffen seiner Frühzeit kaum je bisher in so reicher Auswahl ausgebreitet wurde. Näheres über diese Ausstellung bringen wir im nächsten Heft.

NOTIZEN

Im Februarheft befindet sich ein Aufsatz über Ambroise Vollard und über dessen Bücher „Renoir" und „Degas". Durch ein Versehen ist versäumt worden mitzuteilen, daß der Verfasser dieses Aufsatzes Julius Meier-Graefe ist.

*

Lord Spencer in Althorp-House hat an Duveen nach New York einige seiner berühmtesten Gemälde verkauft: Frans Hals: Männerbildnis mit Ausblick in eine Landschaft. 1626. (Moes Nr. 122). Reynolds: Bildnis Lavinia Countess Spencer mit ihrem Sohne, Viscount Althorp, und Reynolds: Bildnis Georgiana, Duchess of Devonshire.

*

Eine neue Probe des goldigen Humors preußischer Kunstbeamter im Kronprinzenpalais:

Herrn Karl Scheffler
Chefredakteur von Kunst und Künstler.

Indem ich zur Veröffentlichung auch dieser Zeilen gern mein Placet gebe, gestatte ich mir, in der Hoffnung mir Ihre allerwerteste Attention für nahe und ferne Zukunft zu konservieren, auf diesem Wege mein neuestes Federprodukt im Verzeichnis der Rohlfs-Ausstellung gehorsamst zu annoncieren.

Stets ergeben
L. Thormaehlen.

Daß man im Kronprinzenpalais auch ernsthaft sein kann, beweist eine andere Nachricht: Der von August Gaul hinterlassene große „Menschenaffe" (er war in diesen Blättern abgebildet im XXI. Jahrg., S. 74), der bisher Herrn Leo Lewin in Breslau gehörte, ist von Ludwig Justi erworben worden.

AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Für die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste sind freie Einsendungen zugelassen. Die Eröffnung ist Anfang Mai. Die Ausstellung zeigt Malerei und Plastik. Einlieferungstermin vom 20. März bis zum 6. April.

Galerie Eduard Schulte: Kollektionen von A. v. Brandis, Carl Hessmers, Carl Holzapfel, Erwin Knorr und Georg Koch.

Friedmann und Weber: Sonderausstellung moderner handgeformter Kachelöfen aus den keramischen Werkstätten von Hans Schuppmann.

Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein: Februar bis März: Seidenbilder von Mascha Beyer-Schill, Mosaik und Plastik von Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde und Aquarelle von Erich Heckel, Max Kaus u. a. Von März bis April eine Ausstellung neuer Gemälde und Aquarelle von Anton Kerschbaumer sowie Aquarelle von Hans Christoph Drexel.

Deutscher Kunstverlag G. m. b. H.: im Februar Ausstellung der Presteldrucke (Drucke nach Handzeichnungen der Meister aller Zeiten).

Karl Nierendorf, Verlag und Graphisches Kabinett: Aquarelle von Robert Michel, 12 farbige Lithographien zu Schillers „Tell" von Lovis Corinth, Landschaftsradierungen von F. M. Jensen und neue Blätter von Otto Dix.

Im Landeshaus (Matthäikirchstraße) eröffnete die Handwerkschaft Gildenhall eine Ausstellung zur Förderung märkischen Handwerks.

Kunstauktionshaus Rudolf Lepke: Versteigerung der Sammlung Prof. Dr. Darmstaedter, Berlin (europäisches Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts) am 24. März u. ff.

Galerie Alfred Flechtheim: im März Bilder des Franzosen G. Rouault.

Hugo Perls: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts, von Delacroix bis Picasso. Näheres im nächsten Heft.

Architekturmuseum an der Technischen Hochschule: Werke von Hans Poelzig.

Galerie Casper: Februar-März: Maximilian Schels; März-April: Adrian, Paris, und Lubbers, Amsterdam; April-Mai: Bund Deutscher Künstler.

WIEN. Neue Galerie (Otto Nirenstein): Alfred Kubin, Aquarelle und Handzeichnungen.

Künstlerhaus: Bildnis und Selbstbildnisausstellung österreichischer Künstler seit hundert Jahren. (270 Werke aus Wiener Museen und Privatsammlungen.)

Der Verein Wiener Museumsfreunde bereitet eine große Ausstellung „Französische Malerei im 19. Jahrhundert" vor. Aus Paris sind bereits 60 Bilder eingetroffen, das Louvre hat 6 Bilder zur Verfügung gestellt, darunter die „Beigneuse" von Ingres.

MÜNCHEN. Die Staatliche Graphische Sammlung erwarb aus der Konrad Westermayr-Ausstellung, die das Graphische Kabinett (gegenüber der Neuen Pinakothek) veranstaltet hatte, einige Handzeichnungen.

Galerie Zickel: Gedächtnisausstellung Dora Hitz.

Im Zusammenwirken mit Otto Wilhelm Gauss eröffnet das Kunstantiquariat Ed. Walz am 16. Februar eine Ausstellung Menzelscher Graphik.

Moderne Galerie Thannhauser: 40 Bilder von Oskar Coester aus den Jahren 1906—1924.

FRANKFURT a. M. Kunstantiquariat Max Ziegert: alte Frankfurter historische Blätter.

Kunstauktionshaus Rudolf Bargel, Versteigerungen: 17. Februar: Gemälde aus dem sechzehnten bis neunzehnten Jahrhundert; 3. März: alte Möbel, Fayencen, Porzellan u. a.; Anfang März: ostasiatische Kunst; Ende März: Gemälde neuerer Meister.

DRESDEN. Neue Kunst Fides: Sonderausstellung Emil Nahle.

Emil Richter: Dritte Dresdner Kunst- und Antiquitätenversteigerung am 25. und 26. Mai.

HAMBURG. Commetersche Kunsthandlung: im Februar graphische Arbeiten von E. L. Kirchner und Plastiken von Fritz Huf (Vortrag von Gustav Schiefler); im März Aquarelle von Ulrich Hübner und Graphik von E. Munch.

1.—4. April eine Auktion moderner Graphik.

LEIPZIG. Kunstverein: Jahresausstellung der „Lia" (Weimarer Bauhaus): Werke von Seurat und Meillol, M. Hübner, Belling, W. Dressler und von Leipziger Künstlern.

ZÜRICH. Kupferstich- und Handzeichnungssammlung der Technischen Hochschule. Aus dem Jahresbericht: Eröffnung des neuen Studiensaals; Ausstellungen: Meister der Graphik, junge schweizer Graphik; Vorlesungen und Führungen des Konservators R. Bernoulli; Ankäufe: schweizerische Originalgraphik des achtzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart, ausländische Originalgraphik und andere. Im Februar Ausstellung der Dürerschen Stiche aus dem Besitz des Kabinetts.

Kunstsalon Wolfsberg: Werke schweizer Künstler: Böcklin, Buchser, Calame, Füssli, Koller, Hodler, Menn, Segantini, Steffen, Stäbli u. a.

BREMEN. Kunsthalle, März: Plastik des 13.—16. Jahrhunderts aus dem Bremer Dom, Bilder von Großmann, Purrmann, Levy, Utrillo, Pascin, Derain, Vlaminck usw.

CHEMNITZ. Kunsthandlung Gustav Gerstenberger: Ausstellung Ferdinand Hodler.

FREIBURG IM BR. Galerie Bruschwiler: Arbeiten von Alfred Kubin, Joh. Thiel, Klaus Wrage, Alfred Mez u. a.

KÖLN. Kunstsalon Hermann Abels: März: Aquarelle und Zeichnungen von Mitgliedern der Berliner Akademie; April: Gemälde der Freien Ausstellungsgemeinschaft Düsseldorf und Arbeiten von Jos. Hegenbarth.

HANNOVER. 16. bis 18. März: Kunstauktion bei H. v. d. Porten & Sohn. Der Katalog erscheint am 1. März.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAURICE UTRILLO, NOTRE DAME. 1911





MAURICE UTRILLO

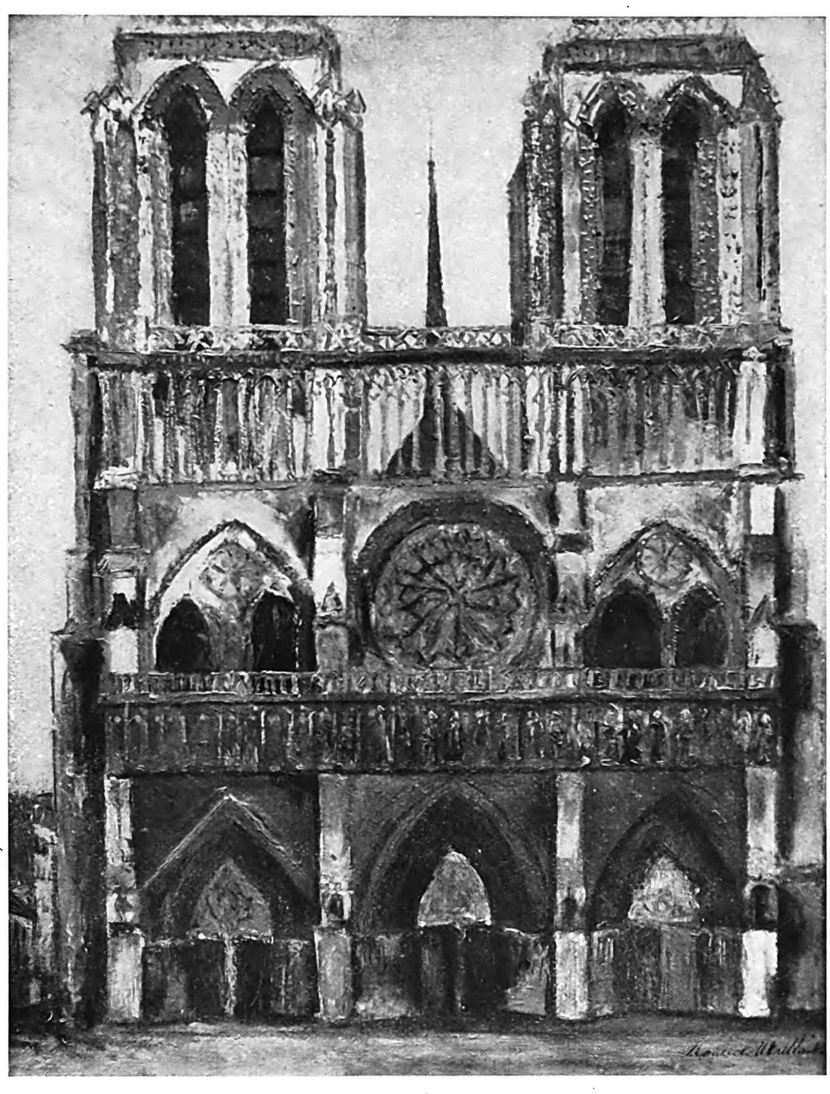
VON

WALTER BONDY

Frankreich hat wieder einen Maler! — Paris hat wieder seinen Maler! — Das Paris Monets und Pissarros versinkt immer mehr im Nebel. — Wir sehen Paris mit neuen Augen. — Mit den Augen Utrillos. — —

Vor etwa fünfzehn Jahren, gerade um die Zeit als der Kampf Impressionismus – Expressionismus am erbittertsten tobte, saß abseits von dem Schlachtgetümmel, oben auf dem Montmartre, ein junger Maler und malte. Er ahnte wohl kaum etwas von den großen Problemen, die die Literaten vom Pinsel und von der Feder in stets wachsende Aufregung versetzten. Er freute sich an den holprigen steilen Straßen, an den baufälligen Gartenmauern, an den schäbigen Kneipen und an all den anderen schönen Dingen, mit denen dieses Stadtviertel so freigiebig ist. Einer alten Regel folgend, hat das Schicksal eben diesen jungen Mann, der von nichts wußte und von dem keiner was wußte, dazu ausersehen, die glorreiche Tradition der französischen Malerei fortzusetzen.

Seine Mutter ist die begabteste französische Malerin, Suzanne Valadon. Wer sein Vater war, wissen wir nicht. Ein Kerl muß es gewesen sein, denn der Kleine konnte malen, als er zum Pinsel griff. Utrillo heißt er von einem Spanier, der es aus Gefälligkeit tat, gegen die charmante Suzanne. Er hat seinen Namen mit dieser Freundlichkeit unsterblich gemacht. Suzanne fing bei Degas an zu zeichnen und zu malen. Bei Renoir, Lautrec, Puvis war sie bloß Modell. Alle hatten die kleine Frau sehr lieb. Vor Maurice sprach man nur von der Malerei, von nichts anderem. Als er also vom Lande kam, wo er seine erste Jugend verbrachte, nahm er die Palette der Mama und malte. Visavis wohnt der père Tanguy; dort kauft man billig Meisterwerke: Pissarros, Sisleys, Cézannes. Dort sah der Gymnasiast, er mußte noch in die Schule, diese schönen Dinge aus nächster Nähe. Seine ersten Sachen sehen also aus wie Pissarros, wie Sisleys, besonders wie Sisleys. Aber Persönliches haben sie doch schon. Einfache Sujets, Betonen



MAURICE UTRILLO, NOTRE DAME. 1911—1912

im Übermenschlichen. — Seine Kathedralen liegen logisch auf seinem Wege. Er malt Chartres, die Notre Dame und viele andere. Mächtig stehen die steilen Fassaden da; bis an den Rahmen vorstoßend. Ein schmaler Saum Himmel darf nicht mitreden. Oft malt er nur ein Stück der Vorderseite; aber nicht wie Monet das Stück, das ihm grade vor der Nase liegt, sondern die schwarzen Türme, zu denen man hoch aufblicken muß, die riesigen steinernen Pfeiler: Symbole des Gottesgedankens. Ergreifend ist eine grauschwarze Notre Dame. Wie ein riesiges dunkles Spitzentuch scheint sie das Geheimnisvollste zu verhüllen. Wir fühlen ähnliches vor den Olivenhainen van Goghs, hinter denen die Sonne untergeht, als rote Feuerkugel. Aber selbst van Gogh erreicht an Kraft des Ausdrucks nicht diesen Fünfundzwanzigjährigen; selbst er hat uns unsere Kleinheit nicht so fühlen lassen — und unsere Größe. Unsere Gedanken schweifen rückwärts; sie machen Halt bei dem größten aller Holländer. Bei dem, der zuerst zeigen durfte, daß Malerei Ausdrucksmittel auch

der großen Massen, pikantes Herausheben farbiger Akzente aus einem ruhigen Gesamtbild. Das bleibt ihm immer.

Er malt nur ein paar Jahre so. Es ist besser, viel besser wie alles, was die späten Impressionisten gemacht haben. Aber es genügt ihm nicht, er hat was anderes vor. Licht und Luft malen ist eines der Probleme der Malerei, leuchtende angenehme Farben ein zweites. Aber Utrillo sieht da noch nicht das Letzte, das Größte, und er will das Größte. Vor zwanzig Jahren hat van Gogh etwas gesehen, wovon die Impressionisten nichts gemerkt haben. Der junge Utrillo kennt van Gogh wohl kaum, doch merkt auch er, wo's fehlt. Und nun geht er grade drauf los.

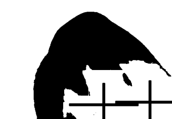
Zuerst sucht er's im Großen, im Riesenhaften,

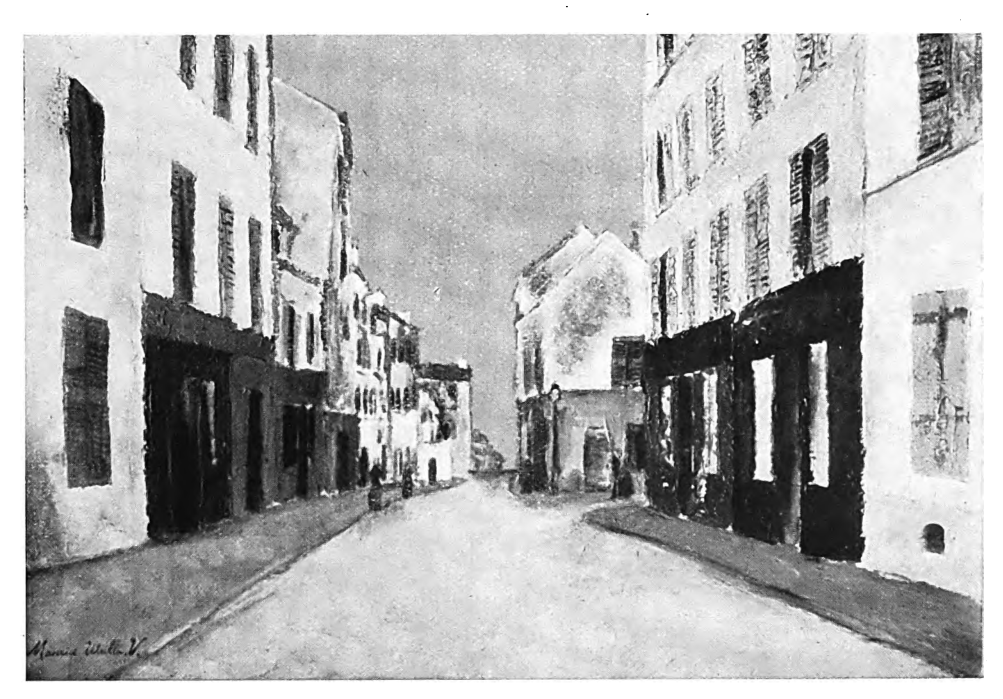
der höchsten Leidenschaft werden kann.

Unermüdlich schreitet Utrillo weiter. Er sucht neue Symbole. In der Straße, im Hause, in der Gartenmauer hat er sie gefunden. Was mag es wohl sein, was unser Herz schneller schlagen läßt vor diesen nüchternen Dingen? Utrillo fühlt es und weiß es. Er hätte wie die anderen die üppige Landschaft Frankreichs malen können. Aber er sucht Gott wo anders. Ein schmalschultriges Bürgerhaus, eine rauchgeschwärzte Feuermauer, eine weißgetünchte, oder aus unregelmäßigen, in Lehm eingebetteten Steinen, aufgebaute Gartenmauer, ein Kramladen mit buntem Aushängeschild, die baufällige Hütte des Tagelöhners, die Schnapsbudike, — all dies wird ihm zum Gleichnis des Höchsten. Buchstäblich aus Mauern sind seine Bilder nun

MAURICE UTRILLO, RUE DE L'ABRENVOIR. VOR 1910



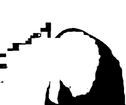


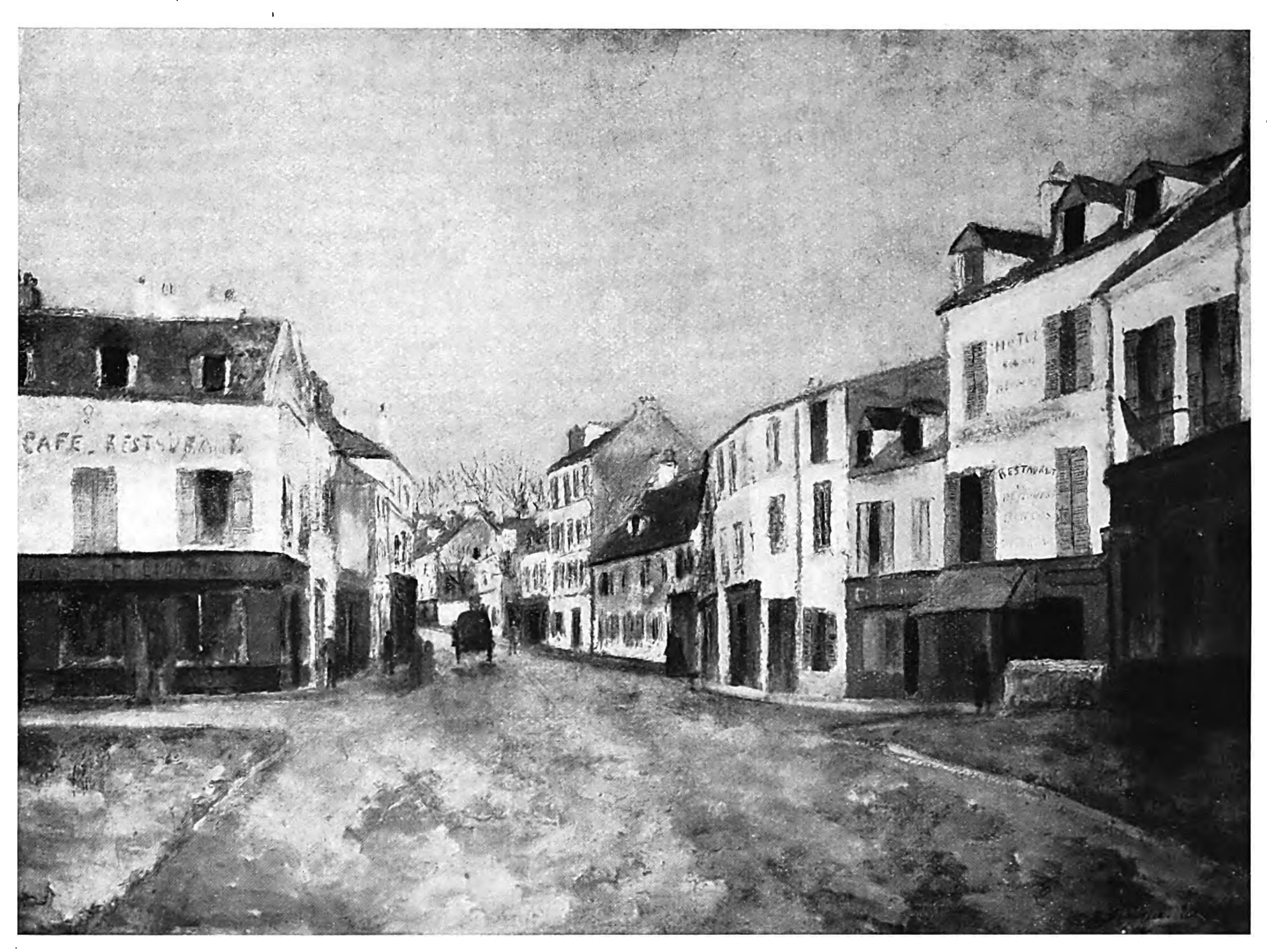


MAURICE UTRILLO, RUE DU MONT CENIS. 1912

aufgebaut. Selten nur guckt ein spärlich belaubter Baum über die Gartenwand oder huscht eine schwarze Staffagefigur über die lehmige Straße. Aber was für Mauern sind das, die Utrillo malt! Gottes Odem haucht er ihnen ein. Wie Menschen sind sie lebendig; sie rühren sich wie Menschen. Vorlaut und bescheiden läßt er sie sein; stolz und wieder hündisch kriechend. Symbole aller Klassen, die die Stadt bewohnen, sind sie. Des Adeligen, des Parvenus, des Kleinbürgers, des Beamten, des Arbeiters, bis hinunter zum verlausten Kerl, an dem selbst der Straßenköter mit Verachtung vorbeiläuft. Alles außer den Häusern, Dächern und Mauern steht weit zurück. Auch hier wird der zarte Himmel stiefmütterlich behandelt. Was sonst lebt und sich bewegt kommt nicht besser weg. Leidenschaftlich liebt Utrillo die weißen Mauern. Teils stehen sie da in echter Jungfräulichkeit, dann wieder verbergen sie ihre abgenützte Tugend unter der, ach so oft, erneuerten Tünche. Das Weiß der weißesten Ölfarbe scheint ihm nicht zu genügen; ein Jahr lang oder zwei spachtelt er seine Mauern mit weißem Gips oder Kalk wie ein echter Maurer und dann beschmiert er sie und bekritzelt sie wie echte Mauern beschmiert und bekritzelt werden. Man merkt immer mehr, was er will, worauf es ihm ankommt. Von den Licht- und Luftproblemen Sisleys ist kein Hauch mehr zu spüren. Unvermittelt stehen seine Häuser und Mauern im Raum. Sie werfen keinen Schatten. Sie sind durch nichts verbunden, als durch den Geist ihres Malers. Das, wovon die Impressionisten nichts ahnten, was van Gogh leidenschaftlich suchte, hat Utrillo jetzt für sich entdeckt — im rein Gegenständlichen.

Neben den weißen Mauern liebt Utrillo die schwarzen, die braunen, die lehmgelben und die grauen. Er liebt die Schieferdächer und die Schornsteine, die Fensterläden und die Schaufensterumrahmungen. Er liebt alles Schnurgerade, alles Rechtwinklige, alles rhythmisch sich Wiederholende. Seine Fenster stehen nebeneinander wie die Säulen eines Tempels. Alles was die Harmonie des Gradlinigen und Rhythmischen stören könnte, wird vermieden, jedes unnütze Beiwerk unterdrückt. Starkfarbige Akzente sind sparsam und mit großer Einsicht verteilt, der Haupteindruck aber der Bilder dieser Epoche bleibt ein Weißschwarzer. Man hat dieser Schaffensperiode Utrillos den Namen der „periode blanche" gegeben. Sie dauerte drei Jahre und umfaßt etwa zweihundert Werke. Sechzig davon waren jetzt in Paris ausgestellt. Ein Pariser Sammler hatte sie und noch sechzig andere für ein paar Franken erworben; ein Pariser Händler hat sie seinen Erben für über eine Million abgekauft. Der Eindruck dieser Ausstellung war





MAURICE UTRILLO, DORFSTRASSE (SARCELLES). 1910



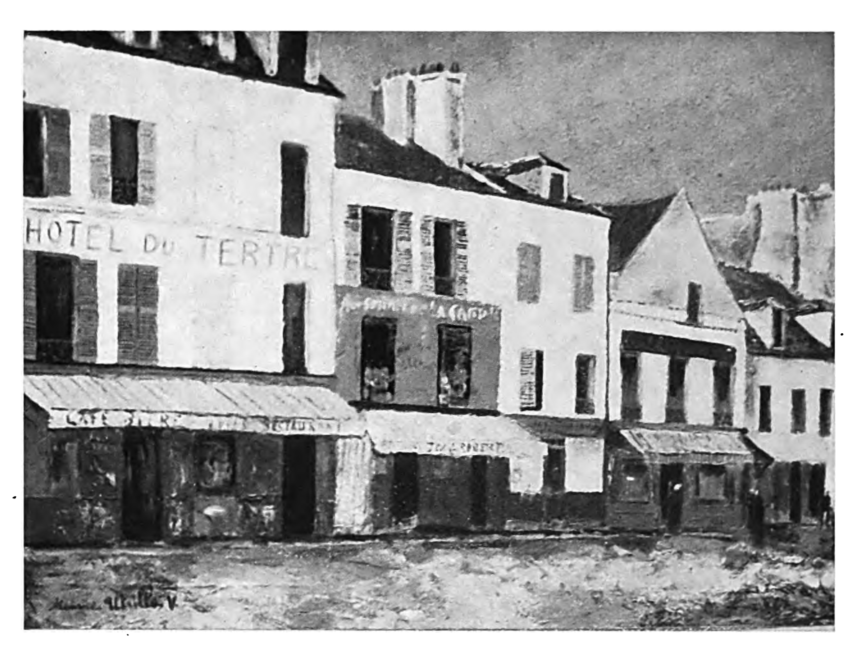
MAURICE UTRILLO, KATHEDRALE VON CHARTRES. 1911

Epoche, aber auch den Wunsch nach stärkerer Farbigkeit. Manche Tugend des Vorhergegangenen fällt ihr zum Opfer; aber Utrillo setzt Neues auf den leeren Platz. Die vornehme Einfachheit der weißen Bilder ist nicht mehr da, dafür aber farbige Himmel, farbige Straßen, Bäume, Dächer und Menschen. Die Technik ist zuerst spitzpinselig, spielerisch, allmählich wird sie breiter und nervöser. Eine Zeit lang haut er seine Straßen in wenigen wuchtigen Strichen auf die Leinwand und rührt nicht mehr dran. Es ist zu sehen, daß er jetzt oft vor dem Objekt malt. Der Wunsch, das Fliehende festzuhalten, bringt ihn zum van Goghschen Schaffenstaumel. Dieser Umstand mag dieser Epoche den Namen der zweiten impressionistischen gegeben haben. Doch ist die Annäherung nur eine scheinbare; das Objekt bleibt auch hier das Wichtige. Diese Bilder sind von großer Lebendigkeit und zartestem Farbklang, das Motiv, wie immer, von höchster Einfachheit. Straßen und immer wieder Straßen. Utrillo bleibt jetzt ganz auf dem Montmartre; alles was er braucht, findet er dort. 1914 verläßt er auf kurze Zeit Paris, geht nach Korsika. Dort malt er zwei Dutzend ausgezeichneter Bilder, dann kehrt er wieder zum Montmartre zurück.

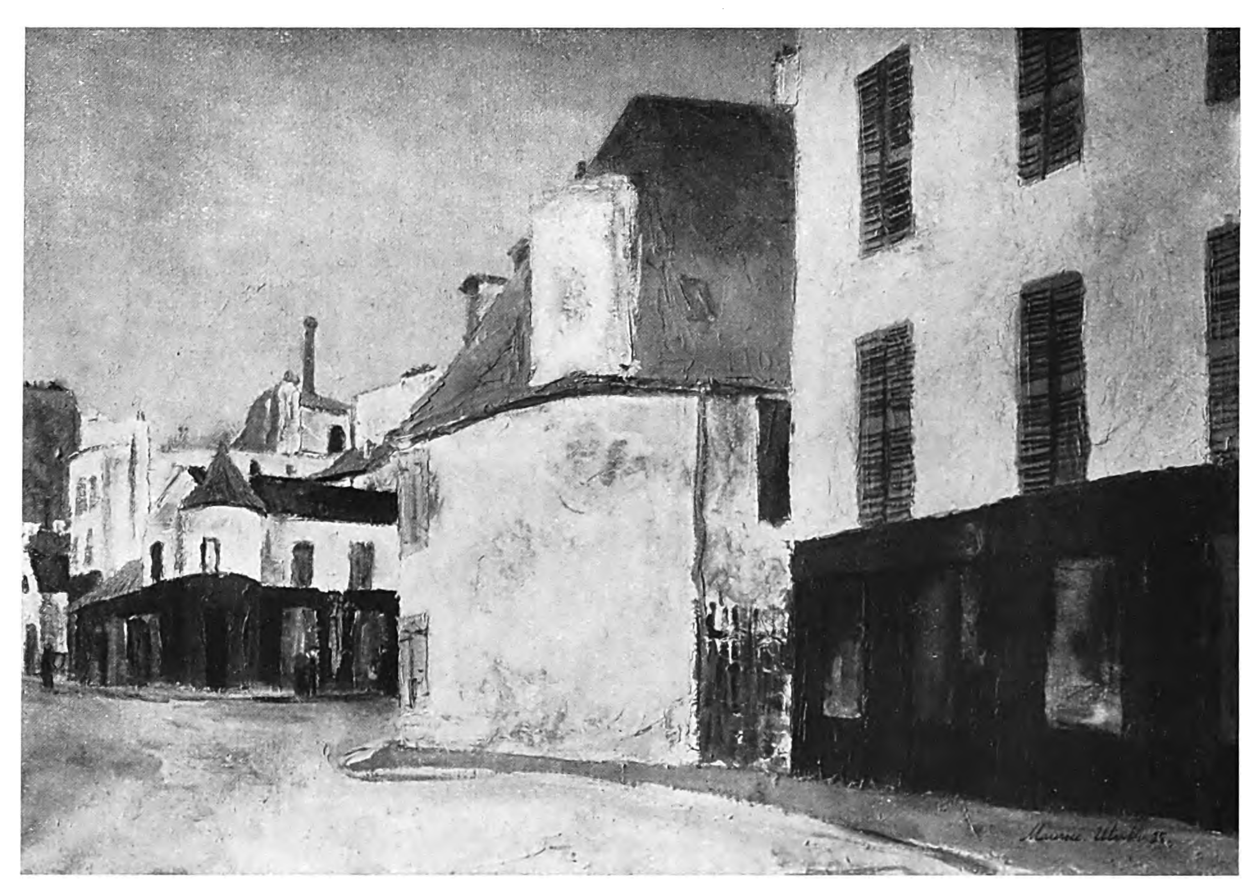
ein überwältigender, sicher der stärkste seit der großen Cézanneausstellung im Salon d'Automne. Die Auswirkung dieses Ereignisses auf die französische Malerei wird nicht lange auf sich warten lassen.

1913 vollzieht sich eine starke Umwandlung in Utrillo. War es der Kampf um die Farbe, der damals am heftigsten tobte, haben seine Gönner oder Freunde die edle Zurückhaltung der periode blanche als Unfarbigkeit getadelt; wir kennen die Gründe nicht. Jedenfalls ändert Utrillo seine Palette, versucht es mit neuen Akkorden. Das Blau, eben noch Lokalfarbe, wird wieder Dunkelheit und bringt logisch eine Steigerung des übrigen. Die ersten noch schüchternen Versuche in der neuen Richtung zeigen starke Anklänge an die weiße

Was jetzt kommt, zeigt ein Nachlassen der Kraft. Schuld daran tragen die äußeren Umstände. Zwar hat weder der pekuniäre noch der künstlerische Mißerfolg den Arbeitseifer des nun Dreißigjährigen erschüttert — es gibt auch jetzt für ihn nichts anderes als die Malerei —, aber sein unsteter Lebenswandel und nicht zuletzt sein krankhafter Hang zum Alkohol haben ihm einen Teil seiner Mittel genommen. Sein Leben spielt sich immer mehr in Wirtschaften, auf Polizeiwachtstuben und in Krankenhäusern ab. Vergebens versucht man, ihm das Gift abzugewöhnen, er wird immer wieder rückfällig und kehrt zu seinem Lapin agile, zur Belle Gabrielle und zu seinen ande-



MAURICE UTRILLO, HOTEL DU TERTRE. 1912

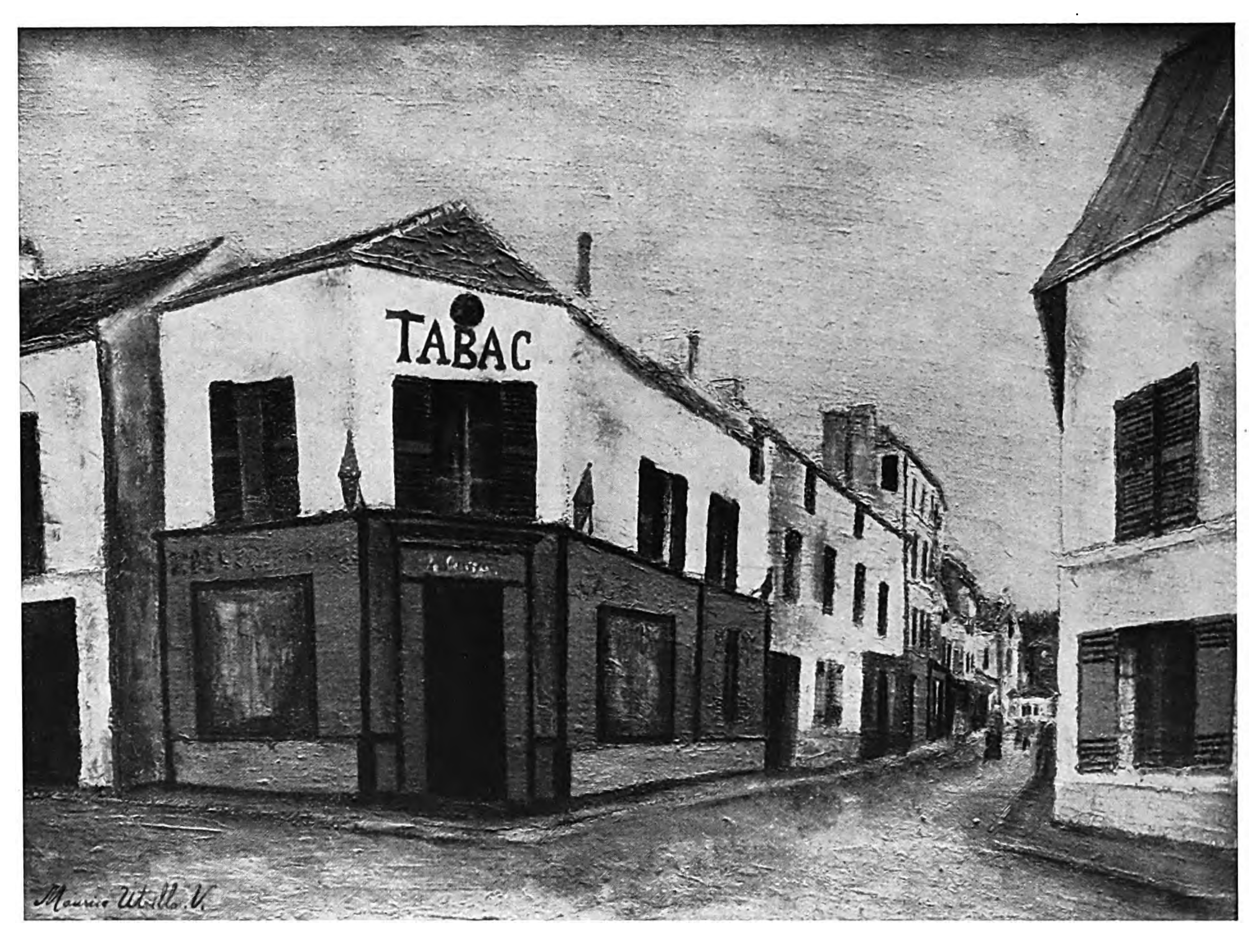


MAURICE UTRILLO, RUE DU MONT CENIS. 1912





MAURICE UTRILLO, PARISER STRASSE. 1912



MAURICE UTRILLO, TABAKLADEN. 1912

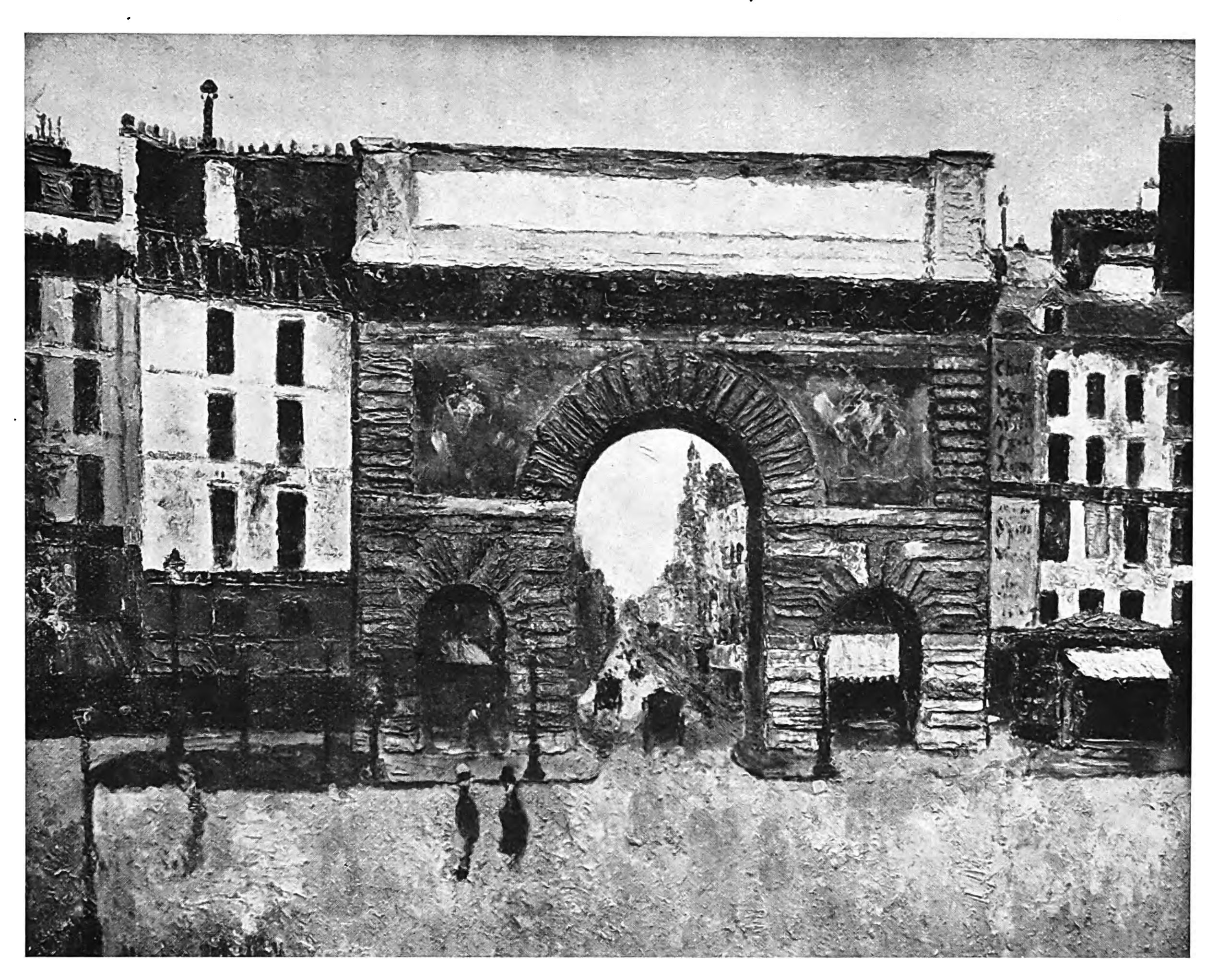
ren Stammkneipen zurück. Dort malt er auch seine Bilder. Er malt seine Sachen teils ganz aus der Erinnerung, teils angeregt durch Photographien auf Postkarten. Vor diesen Ansichtskarten träumt er sich in seine imaginäre und doch unendlich reale Welt hinein.

Der künstlerische Wert dieser Bilder ist, ihrer Entstehung entsprechend, sehr ungleich. Hier Meisterwerke, dort Dinge, die beinahe den Charakter von Massenware haben. Diese sind dann nüchtern und spitzpinselig, nicht immer angenehm in der Farbgebung. — Kraftlose Wiederholungen eines ehemaligen starken Erlebnisses. Dennoch bleibt Utrillo sich selbst stets treu, nirgends lehnt er sich an. Auch in den bis zur Karikatur übersteigerten Arbeiten schlummert der Zauber seiner Vision, der Reiz seiner naiven Seele. Sie sind lange nicht mehr das, was seine schwarzen Kathedralen, was seine weißen Straßen waren; aber auch sie sind echte Utrillos.

Utrillo ist heute einundvierzig. Ein junger Mann noch — und doch ein Greis. Man sperrt ihn in seine Kammer, um ihn vor dem völligen Untergang zu retten. Was ihm bleibt ist ein Stückchen Mauer, ein Stückchen Himmel, ein Stückchen Erdboden. Wird die alte Kraft zurückkehren? — Wie es auch immer sei, heute schon hat Utrillo eine Arbeit getan, wie sie sonst ein langes reiches Leben erfordert, und wir müssen ihm dankbar sein für das, was er uns bis jetzt geschenkt hat. Für das Werk eines echten Malers.

*

Utrillo ist, wie vor zwanzig Jahren Cézanne, Hauptgesprächsthema der Künstlerkaffees des Montparnasse und des Montmartre. Maler und Literaten wetteifern in ästhetischer Zergliederung. Man hatte schon die Hoffnung verloren, daß es etwas Neues geben kann — der Expressionismus hat gegen Sensationen abgestumpft, — und man möchte am liebsten nicht dran glauben. Es ist auch nicht einfach, Utrillo unterzubringen. Ist er Impressio-



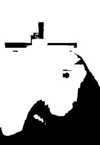
MAURICE UTRILLO, PORTE ST. MARTIN. 1912

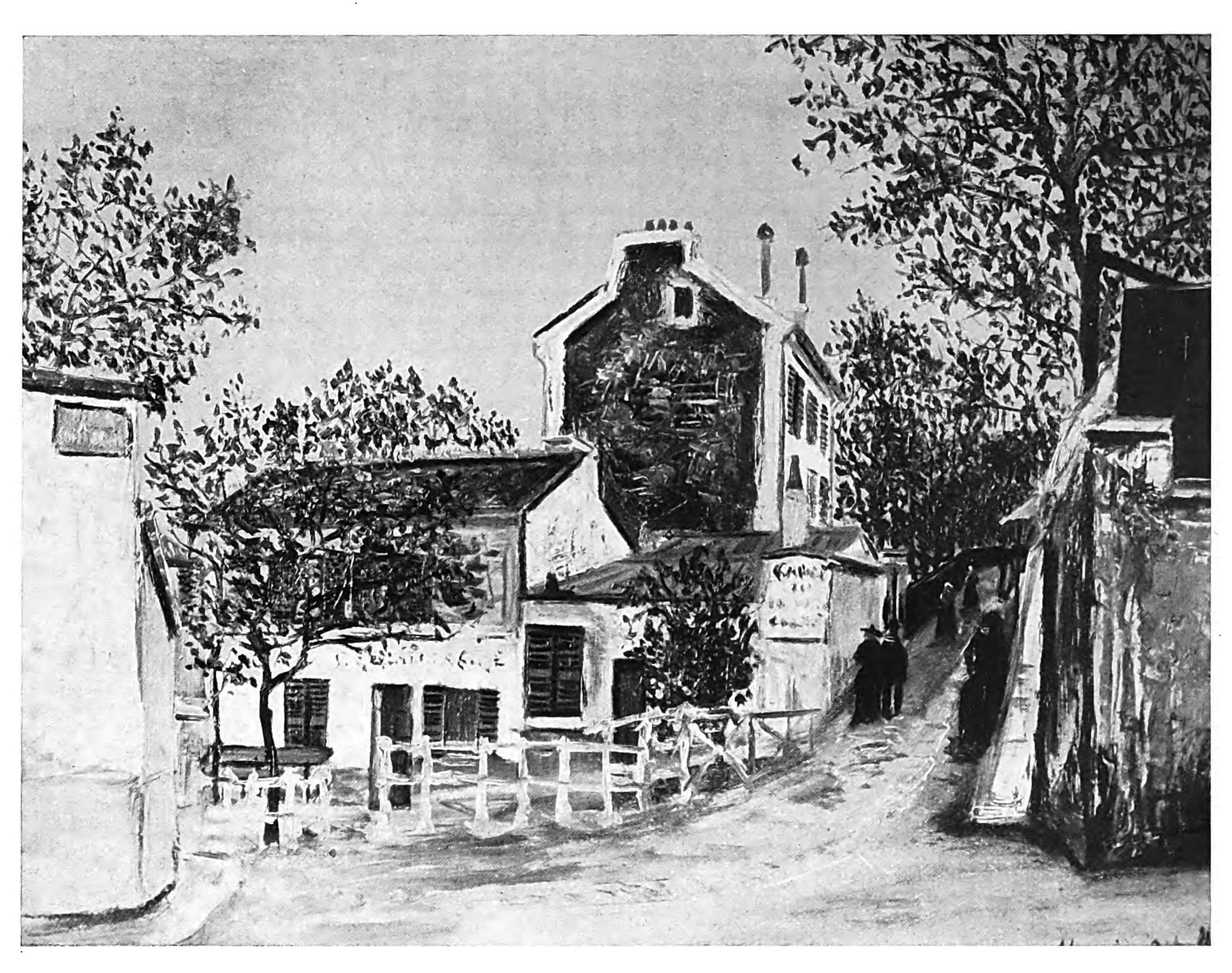
nist — oder Expressionist? Man fühlt, daß etwas passiert ist, daß man uns um etwas bereichert hat, was es nicht gab. Aber man weiß noch nicht recht um was.

Ein Fünfundzwanzigjähriger hat Paris neu aufgebaut. — Wo kommen plötzlich die vielen weißen Häuser her, die schwarzen Fenster, die dunkelbraunen Umrahmungen der Läden? War das alles schon da? War denn die stolze Notre Dame vorher auch bloß eine Mauer, eine riesige graue Mauer? — Die Dörfer der Isle de France haben ein neues Kleid angezogen; voran das lasterhafteste aller Bergdörfer, der Montmartre.

Utrillo liebt nicht das Paris der Fremden, das Sündenbabel des internationalen Commis voyageur, den Zielpunkt jeder besseren Hochzeitsreise. Er liebt über alles das steile Dorf Paris, die „Butte“, wo die Füchse sich gute Nacht sagen, und wo kein fremdes Gesicht ihn stört.

Man wollte Utrillo zum Maler des Montmartre machen. Der ehrende Titel füllt ihn nicht aus. Nennt ihn meinetwegen Maler der Vorstadt, der Straße, der Häuser, der Mauern. — Hundert Jahre lang wird kein Maler weiße Mauern malen dürfen. — Wenn ich jetzt sage, daß Utrillo größer ist wie die Canaletti, meine ich nicht, daß Utrillo besser malen kann. Antonio Canale und sein Neffe malten viel besser als Utrillo. Sie malten mit großem Können, mit viel Geschmack, mit viel Tradition. Utrillo hat die Tradition der ganz Starken — der Rembrand, der Greco, der Cézanne, der van Gogh; — er malt mit Herzblut. Wir denken bei ihm an kein Können, an keine Technik. Er konnte malen, bevor er anfing zu malen — und doch hat er das Malen nie erlernt. Alles Beschwerende der Materie schmilzt unter seinen Händen. Alles ist Empfindung. Jedes Mittel ist ihm recht. Die Ölfarbe reicht nicht aus, und er spachtelt mit Gips





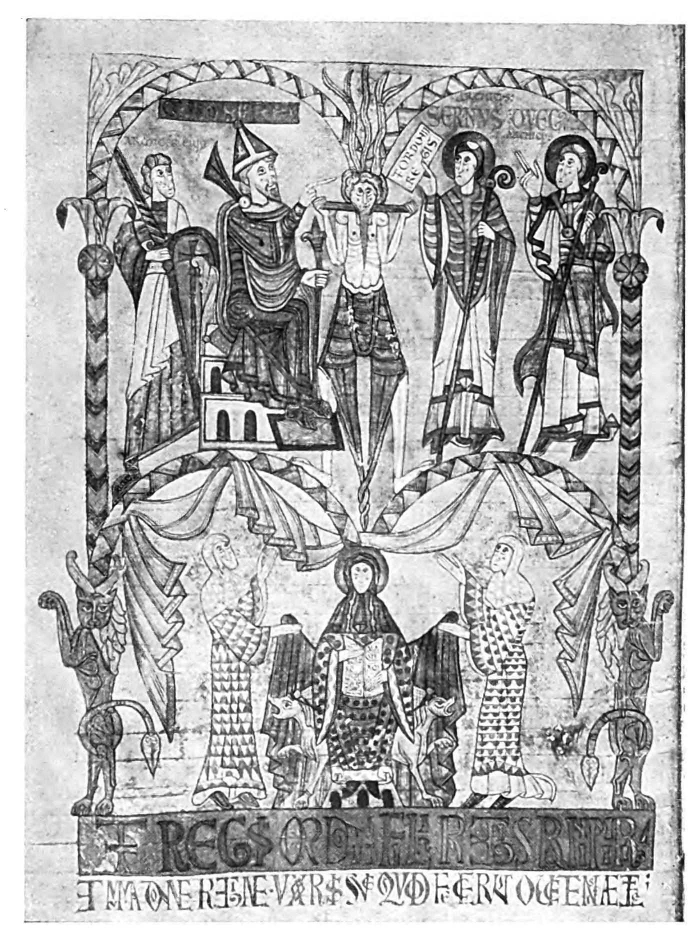
MAURICE UTRILLO, AU LAPIN AGILE. 1914

und Kreide, der spitze Pinsel versagt, und er zeichnet dünne Zweiglein, kritzelt Inschriften mit Tinte und Bleifeder. Die Rosette der Notre Dame trägt er daumendick auf, er modelliert sie mit Farbe, aus Quadersteinen mauert er eine Porte St. Martin. Sein Handwerk aber ist gesund und seine Bilder werden gut altern; — wie gute Menschen.

Die frühen Bilder sind aus einfachstem Material geschaffen. Sie sind auf graue Pappe gemalt, mit billigen Farben. Kobalt ist zu teuer, so nimmt er Waschblau aus der Küche. Diese Werke sind jetzt zwölf Jahre alt und älter und sie sind nur schöner geworden.

Utrillo hat selten vor dem Objekt gemalt. Das Meiste entstand aus der Erinnerung. Den Kontakt, den die Impressionisten brauchten, braucht er nicht. Mit seinen weltfernen Augen saugt er sich an den Dingen fest; bis sie ihm gehören. Er trägt sie nun in seinem Herzen, als sein Eigentum. Zur Auslösung bedarf es dann eines winzigen Dokuments, einer Postkarte.

Utrillo ist kein Impressionist, kein Expressionist. Verschont ihn mit der Zwangsjacke eurer Theorien! Verschont ihn, wie ihr alle die verschonen solltet, die nichts anderes wollen, als das nachsagen, was Gott ihnen vorgesagt hat!



KÖNIG ORDOÑO I. MIT DEN ERZBISCHÖFEN OVECO UND SERRANO; UNTEN DIE KÖNIGIN MUMMADONNA
LIBER TESTAMENTORUM. OVIEDO, KATHEDRALE

SPANISCHE MINIATUREN DES FRÜHEN MITTELALTERS

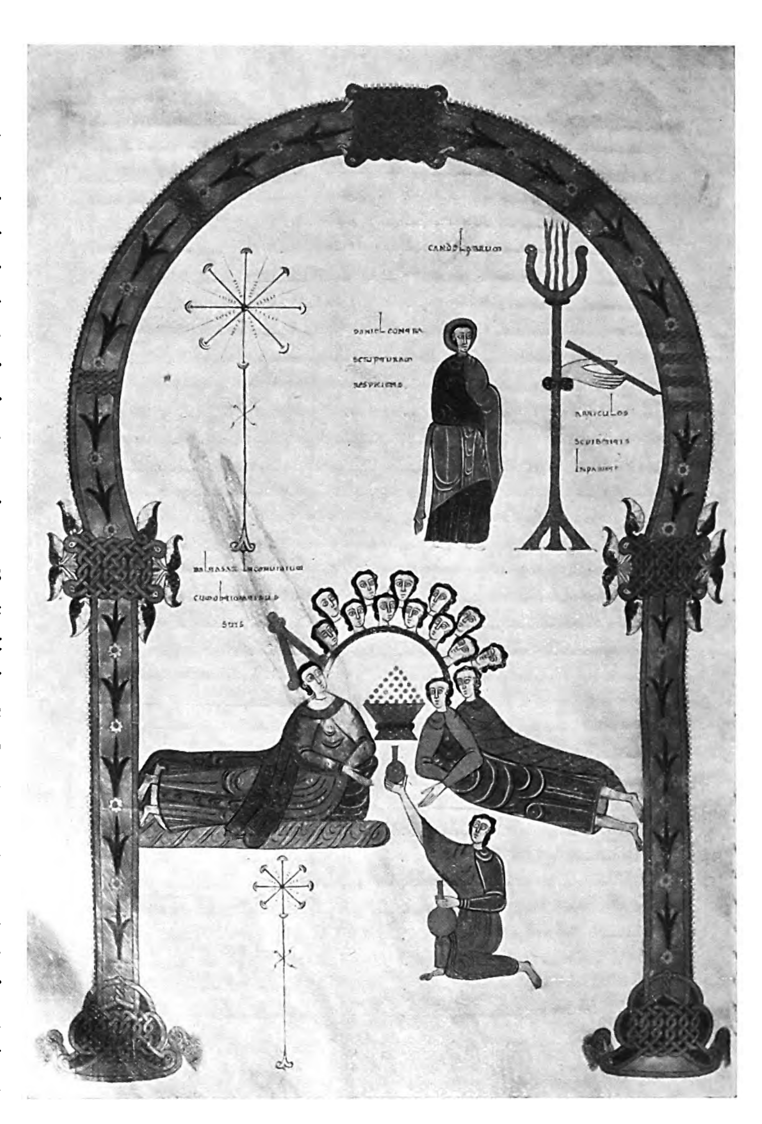
VON

AUGUST L. MAYER

Es ist nicht zu leugnen, daß Spanien nur ganz wenige Maler allerersten Ranges hervorgebracht hat, daß die Blütezeit der spanischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert knapp zwei Menschenalter umfaßte und in der Person Goyas zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal ein glorreicher Repräsentant auferstand. Es wäre aber ungerecht, wollte man die durch die Namen Velasquez und Goya gekennzeichneten Perioden als die einzigen wirklich nationaler Malerei bezeichnen. Man darf vielmehr der Buchmalereien jener Epoche mit Bewunderung gedenken, die kurzweg als die mozarabische bezeichnet wird, das heißt der Miniaturen vor allem des zehnten Jahrhunderts, da die christlichen Spanier unter der Herrschaft der Araber, und christliche Künstler, die aus diesen maurischen Gebieten Spaniens kamen, im Süden, Osten und Norden der Halbinsel Werke geschaffen haben, die, bei







BELSAZARS GASTMAHL
BEATUS CODEX. MADRID, BIBL. NAC.

aller Abhängigkeit von der maurischen Kunst, ein ganz eignes Gepräge aufweisen.

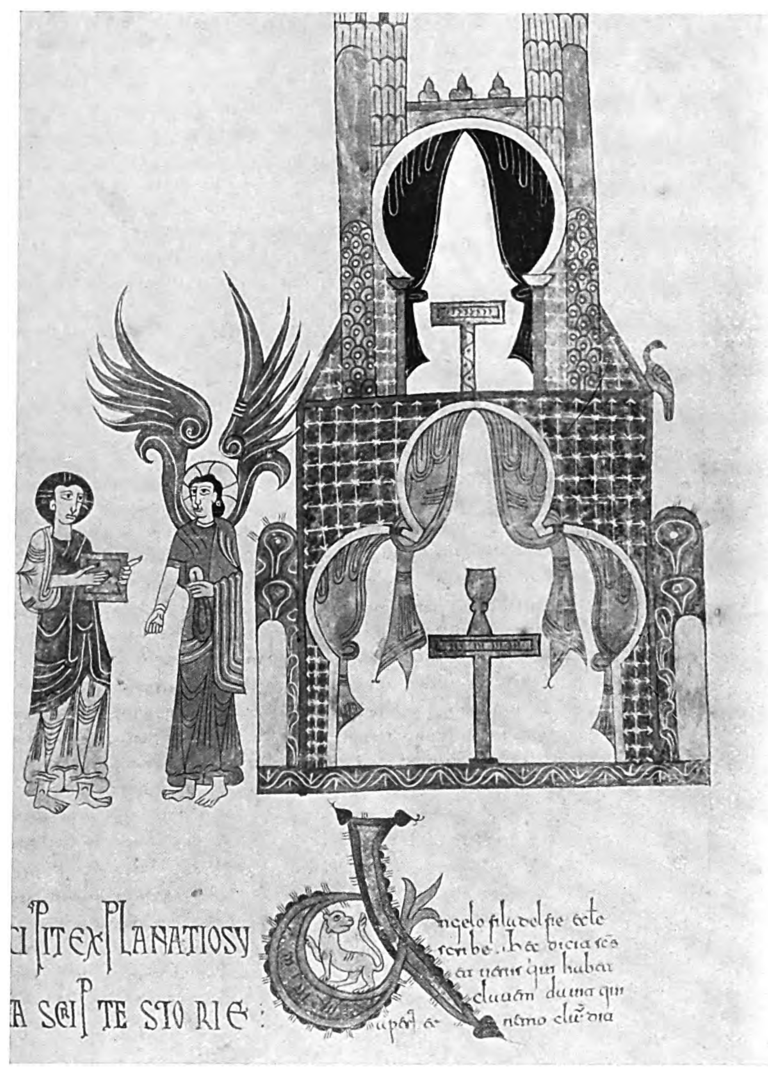
Ganz gewiß geben diese Miniaturen nicht etwas absolut Neues in der Hinsicht, daß sie bis zu ihren Grundelementen originell sind. Aber gerade in der eigentümlichen Mischung von östlichem und westlichem, in der grandiosen und höchst persönlichen Umformung der verschiedenartigen Vorbilder liegt der große Reiz dieser Arbeiten. Freilich muten manche Blätter etwas barbarisch an, aber das Unzulängliche und Herbe der Zeichnung erhöht den Eindruck der männlichen Kraft und der Monumentalität, die all diesen Blättern innewohnt. Die bedeutendsten Codices dieser Art — vor allem die Kommentare des Beatus zur Apokalypse — sind seit langem bekannt, wenn auch noch immer nicht genügend über die engen Fachkreise hinaus: so die von dem Presbyter Sancho 960 vollendete Bibel in San Isidoro in Leon und die von der Malerin Ende und dem Pater Emeterius geschaffenen Miniaturen in dem 975 vollendeten Beatuskodex im Kathedralarchiv zu Gerona, der Kodex Emilianensis des Eskorial und der Beatuskodex vom Jahre 1047 aus Leon in der Madrider Nationalbibliothek. Spricht sich hier eine antinaturalistische Anschauung aus, die in vielen Fällen verblüffend modern wirkt, so fehlt es im elften Jahrhundert auch nicht an Künstlern, die dem entgegengesetzten Prinzip huldigen, einem Naturalismus, wie er uns als Gegenpol zur maurischen Kunst gerade im siebzehnten Jahrhundert als für die spanische Kunst charakteristisch besonders in die Augen fällt. Diesen mehr naturalistisch eingestellten Bilderbibeln hat neuerdings Wilhelm Neuß eine gründliche Monographie gewidmet und gezeigt, daß sich hier die christlich-orientalische Antike auslebt.* Die sehr beweglichen Miniatoren dieser höchst wahrscheinlich im Kloster von Ripoll in Katalonien in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts entstandenen, heute in der Pariser Nationalbibliothek und im Vatikan befindlichen Codices haben offenkundig ältere Vorbilder ebenso in ein eigenes spanisches Idiom übersetzt, wie die Künstler der zahlreichen spanischen Beatushandschriften weit ältere Vorbilder völlig umgewandelt haben.

Die große spanische „Gesellschaft der Kunstfreunde" veranstaltete im Sommer 1924 in Madrid eine umfangreiche Ausstellung spanischer Miniaturen des Mittelalters, wobei auch einige der Fachwelt nicht genügend bekannte Handschriften mit Recht das größte Aufsehen erregten.* Dazu gehörte vor allem das sogenannte Libro de Testamentos der Kathedrale von Oviedo. Es ist eine

* Die katalonische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends. Bonn, K. Schroeder.

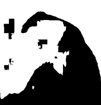
* Der bekannte Madrider Photograph Mariano Moreno hat mehr als tausend Aufnahmen von den ausgestellten Miniaturen gefertigt.





BOTSCHAFT AN DEN ENGEL VON PHILADELPHIA
AUS DER APOKALYPSE. GERONA, KATHEDRALE

Urkundensammlung, welche die Testamente der meisten Könige der asturischen Monarchie, verschiedener Bischöfe, Bullen und andere auf die Diözese bezüglichen Dokumente vereint. Geschrieben und geschmückt ist die Handschrift von einem Unbekannten zwischen 1126 und 1129 im Auftrag des Bischofs Pelayo (gestorben 1153), der offenbar der Notar des königlichen Hauses war. Die Miniaturen besitzen schon stofflich ein besonderes Interesse, weil hier feierliche Szenen aus dem Hofleben wiedergegeben sind: die Überreichung der Testamente, beziehungsweise der Schenkungen des Königs an die Königin oder an den Bischof. Der König ist von seinem Waffenträger begleitet, die Königin von ihrer Kämmerin (pedissequa cubicularia), außerdem sieht man den Ministro und Diaconus des Bischofs. Schon Quadrado, der 1885 zum erstenmal eine genauere Beschreibung dieses hoch bedeutenden, einiger Blätter beraubten Kodex gibt, bemerkt sehr treffend, daß man die Miniaturen zunächst eher für Arbeiten des zehnten als des zwölften Jahrhunderts halten würde. Es ist natürlich auch sehr die Frage, ob nicht der Miniator ältere Vorlagen mehr oder minder getreu kopiert hat. Auf jeden Fall zeigt es sich, daß man in diesem auch sonst sehr konservativen spanischen Gau noch eine außerordentlich starke Empfänglichkeit für die Kunstweise des zehnten Jahrhunderts besaß. Der Miniator hat es sehr gut verstanden, die neueren romanischen Elemente mit jenen des älteren Stils zu vereinen. Man könnte sagen, daß hier namentlich bei dem Tierdekor nordisch-irisches Ornamentgefühl eine seltsame Verbindung mit östlicher Stilisierung eingegangen ist. Zuweilen denkt man an mexikanische Kunst, woran man auch bei spanischen Miniaturen des zehnten Jahrhunderts mehr als einmal gemahnt wird. Der Miniator besitzt nicht nur eine ungewöhnliche monumentale Empfindung und Gestaltungskraft, sondern — und dies ist sein höchstes Lob — er weiß alles der Buchbildkunst, der Kalligraphie anzupassen. Seine Körperstilisierungen, die Formen des Nabels, des Bartes, der Gewänder, der Wangenflecke (wie Augen, Kokarden oder Triangeln gebildet), die Einordnung der Figuren, die Gestaltung des Ornaments, alles entspricht einem ungewöhnlichen Empfinden für die Linie. Die Führung des Striches hat etwas unerhört Zwingendes, und so stark hier auch abstrahiert wird, so wirkt alles nicht gekünstelt, sondern durchaus überzeugend, in seiner Art selbstverständlich. Man muß die Phantasie des Künstlers bewundern, der jedes Blatt neu zu gestalten weiß und den fast stets gleichbleibenden Inhalt jedesmal überraschend neu formt. Die seltsamen Kostüme, besonders der Frauen, er-



höhen noch den exotischen Reiz dieser grandiosen Buchmalereien.

Unter den „rein" romanischen Miniaturenhandschriften Spaniens möchten wir der Bibel der Kathedrale von Lerida, danach der des Domkapitels von Burgos die ersten Plätze einräumen. Besonders im Initialschmuck ist hier viel Schönes geleistet. Bei der in Lerida fallen die Beziehungen zur arabischen Kunst hin und wieder da auf, wo das alte lineare Motiv des Flechtwerks sich dem maurischen Bandwerk, der „laceria" nähert. Die spätromanischen Kapitelle der alten Kathedrale von Lerida geben davon Kunde, welche Anregungen der Plastiker von dem Buchkünstler empfangen hat.



ALFONS V. BEGLEITET VON DER KÖNIGIN GELOIRA ÜBERGIBT DEM BISCHOF SEIN TESTAMENT

LIBER TESTAMENTORUM. OVIEDO, KATHEDRALE



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG LOVIS CORINTH

BESUCH BEI CORINTH

VON

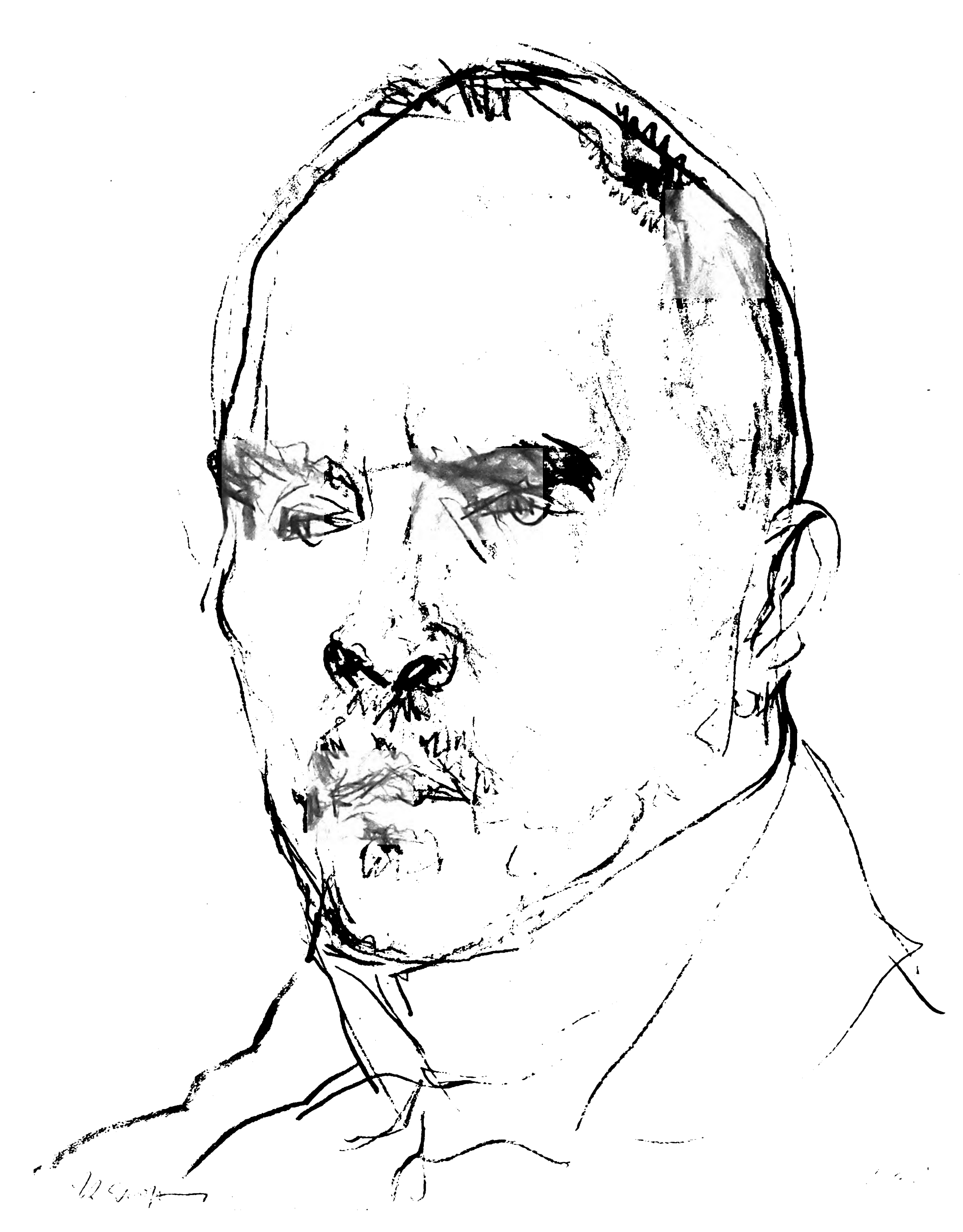
RUDOLF GROSSMANN

Am Telephon eine etwas zaghafte Stimme, in den Pausen wie aus einem Seufzer neuen Atem schöpfend — etwas ferne, gequält. — In zehn Minuten klopfe ich ganz oben im vierten Stock an eine Tür ohne Klingel. Corinth öffnet.

Hier ist ein Abseitiger des Lebens, einer, der an seinem eigenen Ich fast zerborsten ist, ein vom Dämon Besessener, einer, der des Lebens ganze Lust und Fülle getrunken hat. Jetzt aber, nach den Wirbelstürmen der Krankheit, ein Rationierter — ein ungewollt Distanzierter.

Ein Drama, das langsam zur Tragödie wird, erfüllt diesen kalten, nur mangelhaft geheizten Raum. Es hat was rührendes, diesen Mann zu sehen in dem alten zerschlissenen Kittel, in dem staubigen Durcheinander von Skizzen und Zeichnungen. Eine Menge Staffeleien stehen herum, auf ihnen fertige Bilder, in diesem Wust allein liebevoll zurecht gerückt — etwas verkaufsmäßig —, so daß man alle gut übersehen kann.

Am Atelierfenster schichten sich wie zu einem Scheiterhaufen eingetrocknete Paletten. Corinth nimmt zu jedem Bild eine neue Palette; diese wird dann nicht mehr benutzt, erledigt in die Ecke ge-



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISZEICHNUNG LOVIS CORINTH

worfen. Er ist kein technisch Disziplinierter, in diesem Sinn ist er eigentlich ganz unmodern und unfranzösisch. Er ist vom Objekt so ergriffen, daß er gar keine Zeit hat zu irgendeiner Maldisziplin. Eine teutonische Malerfaust packt zu, kein Gedanke an die Art des Vortrages, an das Wie des Entstehens. Es schafft in ihm!

Er braucht nicht wie Matisse, um die brillierende Reinheit eines „contraste de couleur" zu halten, verschiedene Terpentinnäpfchen, hat noch keine Gummiringe anfertigen lassen, damit die verschiedenfarbigen Pinsel in der Palettenhand sich nicht berühren.

In der Ruhe hat er oft was müdes, wie eine kranke Wildkatze. Wenn er arbeitet, reißt er die Augen weit auf, eine Wut faßt ihn, wie er sagt, seine Züge spannen sich, die Nüstern weiten sich — er ist so besessen vom Eindruck, daß alles andere um ihn herum versinkt.

Daß er jetzt motorisch gehemmt ist, weiß er zu nutzen; nichts mehr vom leichtflüssigen Pinselstrich seiner früheren, oft etwas akademischen Bilder. Die Hand tappt in die Palette, färbt sich allmählich krapprot, während er mich malt.

Oft kommt wie ein Malstock die andere zitternd als Stütze zu Hilfe, um irgendeinen Ton genauer zu formen, oft läuft er hin und her, um aus dem Malkasten Zinkweiß zu holen.

Im Freien malend, läuft er sogar x-mal ins Haus zurück für jede Tube, die Arbeit sich selbst noch erschwerend. Niemand kann ihm helfen, niemand darf ihm helfen.

Am Ende, nach zweieinhalbstündiger Arbeit ohne Pause, ich mußte dabei stehen und ihn immer ansehen, sanken seine Hände blutrot, als hätte er in meinen Eingeweiden gewühlt.

Während ich ihn dann zeichne, wird viel erzählt, wie es gerade so während der Arbeit nebenher einfällt. Als Liebermann und er sich gegenseitig geschenkweise malen wollten und jeder dann doch das Selbstgemalte, er den Liebermann und Liebermann den Corinth, mitnahm, da jeder seine Malerei für die beste hielt, soll Liebermann zu ihm gesagt haben („damals sei er noch nicht so berühmt gewesen"): „Wissen Se, Corinth, Sie kenn ik jetzt so gut, Sie piss' ik in den Schnee!"

Münchener Erinnerungen tauchen auf. — Er fragt nach seinen Freunden von damals, nach Th. Th. Heine und dessen Freund Strahtmann, nach Pröls, erzählt reizende Anekdoten. „Gehen Sie noch in die Kneipe?" fragt er ganz unvermittelt wie ein Burschenschafter. Er hat jahrelang keine mehr gesehen und trinkt nicht mehr. Münchener Fasching fällt ihm ein, bei dem ihn das Los traf, einen unliebsamen Kommilitonen zu verhauen — stürmischer Beifall! Das Los traf ja den Stärksten! Er fühlte sich aber gar nicht so stark und die Exekution war ihm höchst peinlich. Wie kommt er zu diesem Ruf des starken Mannes? Womöglich täuscht sein künstlerisch expansiver Furor auch physisch einen Riesen vor. Nebensächliches äußerer Wirkung kommt wohl hinzu. Schematisch gesehen, sieht er, so vor mir stehend, mit breiten Hüften, zu denen kurze Arme kaum herunter reichen, nach oben zu hohem spitzem Schädel sich verjüngend, wie ein Mauerbrecher, ein Sturmbock aus.

Ist der mal im Gange, elektrisiert er sich selbst, die Umgebung versinkt, oder wird vielmehr mit in sein Ich hineinbezogen.

So soll er früher in der Berliner Gesellschaft sich oft betrunken, wie ein bärenhafter Dionysos herumgetanzt haben.

Die Selbstfaszinierung verlangt nach psychischer Selbstkontrolle. Immer wieder greift er zum Selbstporträt. Oft gerät es ihm, ohne daß er es will, ins Überlebensgroße, der Kopf scheint wie geladen den Raum sprengen zu wollen, wird birnenförmig, pathologisch, im objektiven Sinn meistens unähnlich. Ein zweiter Corinth ist da, nicht mehr der objektiv von uns gesehene, ein Gesicht, eine Interpretation seines momentanen Inneren, das ihm Wirklichkeit wird, das er auch uns aufzwingt. Wenn er andere zeichnet, geht es ähnlich. Auf einer Zeichnung, die er von mir machte, faßt er das Clowneske, auf einer anderen sah ich aus wie ein Pfaffe, dicke etwas willenlos sinnliche Wulstlippen kontrastieren zu hellen, wäßrig verträumten Augen.

Wir gehen unten zum Essen in die Wohnung; da ist er anders, neutraler. Ein Besuch im Atelier, mit dem er gewissermaßen verwachsen ist, hat bei einem so unbewußt, dem Instinkt ausgelieferten Künstler immer was von einer Überrumpelung.

Bringt irgendein Kunsthändler — Corinth verkauft jetzt meist selbst im Atelier — unangemeldet seine Frau mit, gerät er außer sich! „Zwei gegen einen!" Sie muß oft stundenlang unten auf der Straße warten.



Im Salon stehen Louis-seize-Möbel mit Bezügen, wie karnevaleske schmetternde Fanfaren — ein corinthisches Blumenbukett —, bunt und aufdringlich und eigentlich nur möglich, wenn Leute drauf sitzen!

In der Wohnung ist er ruhiger, fast bürgerlich behäbig, wie einer, der von einer schweren Arbeit nach Haus kommt. Seine Frau redet. — Eine große Lassitude kommt über ihn, er sitzt da und hört zu.

Die Welt, die er vorher aus Hell zu Dunkel zu einem Jenseits dramatisch zu ballen versuchte, erregt ihn jetzt anscheinend nicht mehr, sie, die seine Seele vorher bald verfinsterte, bald korybantisch erhellte, strahlt auf ihn jetzt eine große buddhistische Ruhe zurück, er sitzt unbewegt — — nur schauend.

Vielleicht liegt auf der einen Seite des Daseins ebensoviel Lust wie auf der anderen Leid, beide Wagschalen balancieren sich langsam aus — erstarrend im Totenkopf.



LOVIS CORINTH, BILDNISZEICHNUNG RUD. GROSSMANN



HANS VON MARÉES, RÖMISCHE LANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS E. A. SEEMANN, LEIPZIG. DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

DIE NEUERWERBUNGEN DER MODERNEN ABTEILUNG DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE

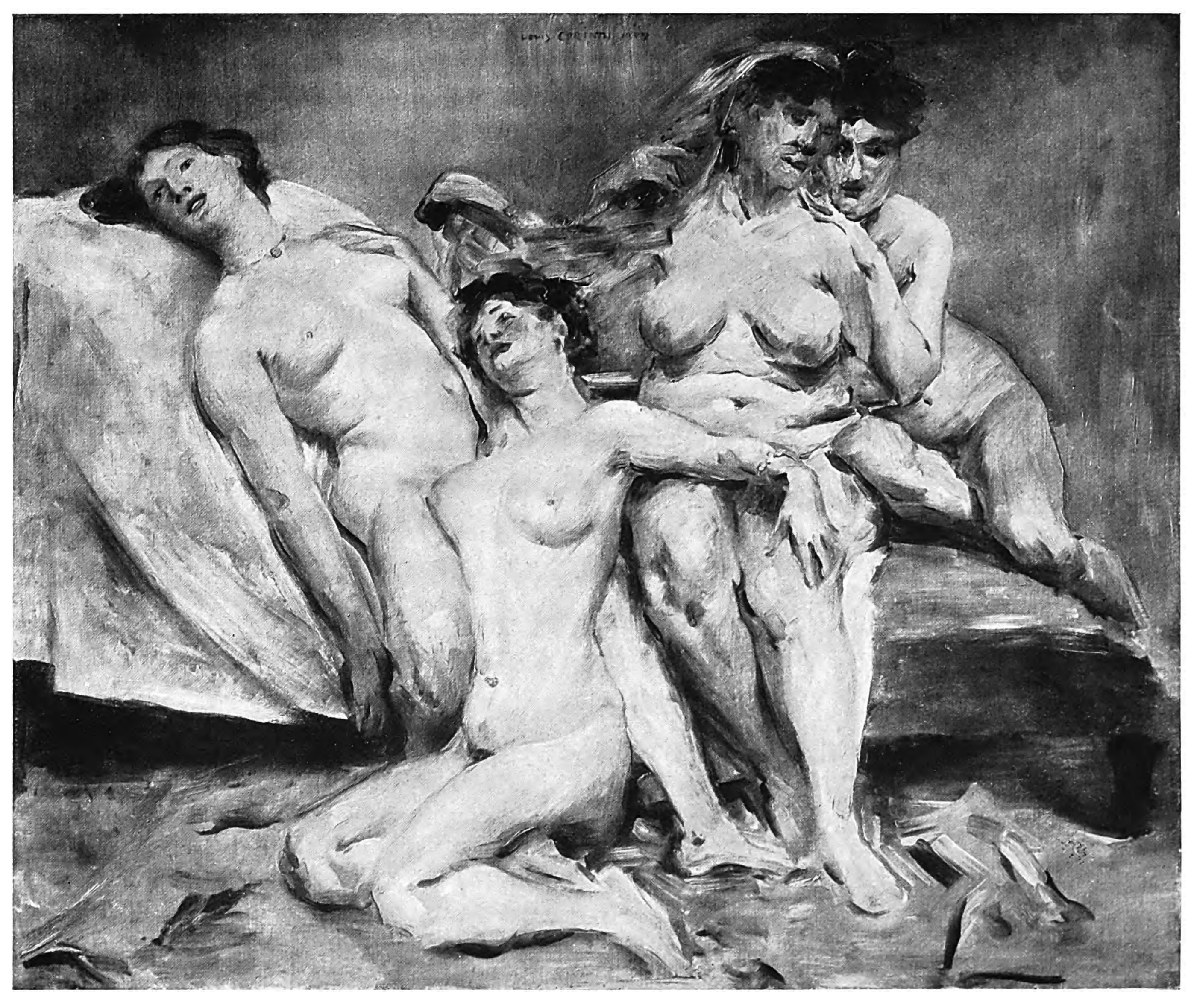
VON

ERNST MICHALSKI

Noch heute leidet die moderne Abteilung der Dresdner Gemäldegalerie, die in ihrer Sammlung alter Bilder der weitblickenden, instinktsicheren und genial einseitigen Sammelleidenschaft des achtzehnten Jahrhunderts ein so hinreißendes Denkmal gesetzt hat, unter der in Dresden besonders lokal beschränkten und durch einen unfruchtbaren Kommissionskonservativismus zersetzten Ankaufspolitik der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die eine Fülle der damals üblichen Ausstellungsware in die Galerie schwemmte und an den die Entwicklung tragenden Künstlern beinahe völlig vorbeisah. Wenn auch durch planvolle Ankäufe der letzten Jahrzehnte und durch eine strenge Siebung des Materials bei der Neuordnung der Galerie eine moderne Abteilung von beträchtlicher Qualität zusammengestellt worden ist, so bleiben doch noch manche Lücken, die unter heutigen Umständen nur schwer ausgefüllt werden können. Um so mehr ist es daher zu begrüßen, daß auch in den letzten Jahren (seit 1921) eine Reihe wichtiger Bilder für die moderne Abteilung erworben werden konnte.

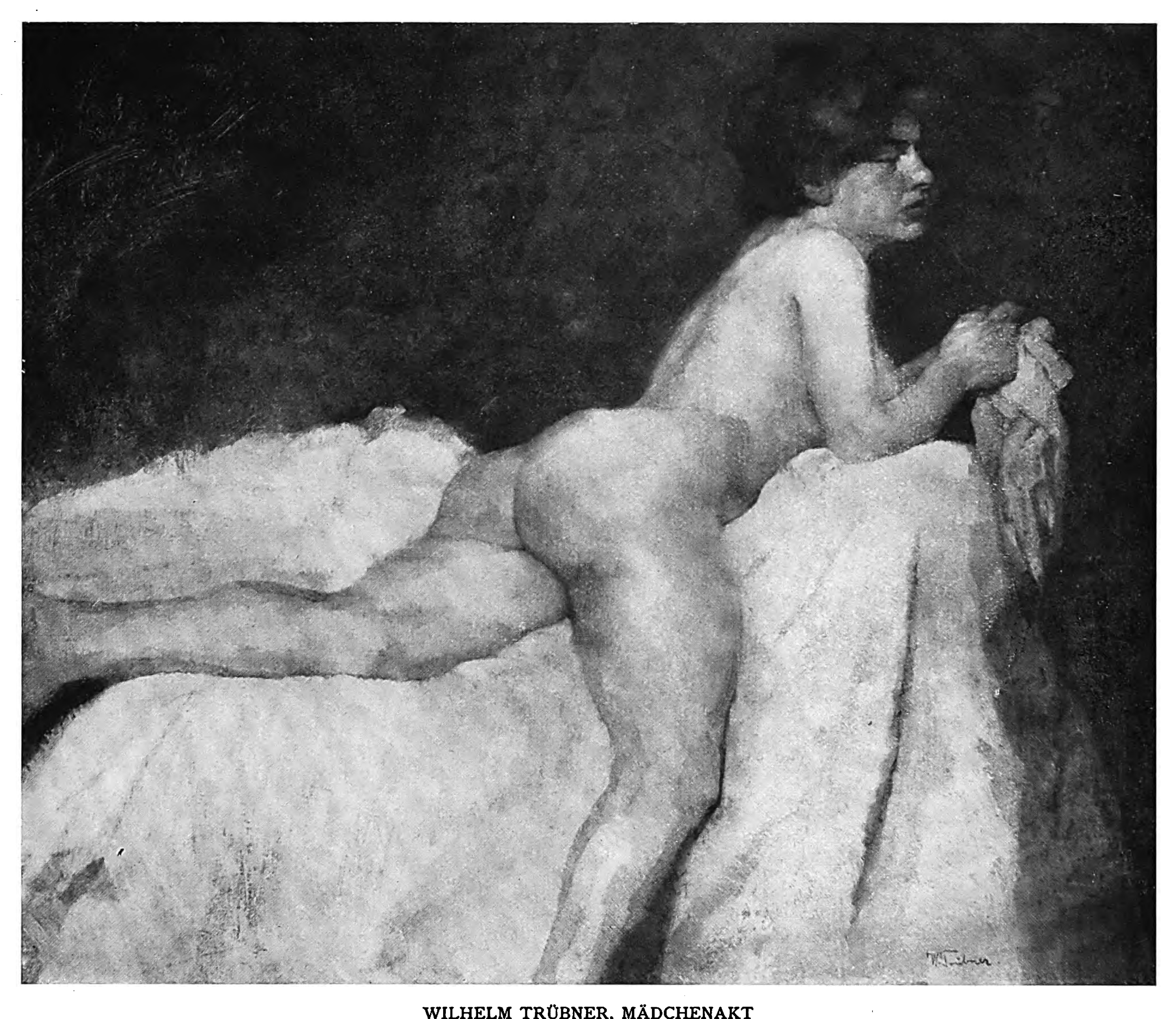
Die Sammlung der Werke Caspar David Friedrichs, des Dresdner Hauptmeisters der romantischen Schule, konnte durch zwei wichtige Bilder





LOVIS CORINTH, FRAUENGRUPPE

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE



WILHELM TRÜBNER, MÄDCHENAKT

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART. DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

abgerundet werden: durch eine lichtgrüne „Böhmische Landschaft“ und durch das „Kreuz im Gebirge“ aus dem Jahre 1807, das für das Naturgefühl der Romantiker in sehr bezeichnender Weise als Andachtsbild geschaffen war, und das durch seine Lichtführung und Naturauffassung den Vergleich mit jener früheren deutschen Romantik nach 1500, die durch Altdorfer und die sogenannte Donauschule vertreten wurde, so besonders nahe legt.

Neben Friedrich mag ein lichtes Mädchenbildnis vor einer Landschaft des Dresdners Louis Castelli (1805—1849) stehen, eines Künstlers, der, aus dem Dresdner Klassizismus eines Friedrich Matthäi hervorgegangen, heute beinahe ganz vergessen ist. Das zartfarbige, in seinem ornamentalen Linienablauf unendlich musikalische Bild, das durch seinen tiefen Horizont der Figur eine beinahe monumentale Umrißwirkung verleiht, erinnert außerordentlich an Friedrich Wasmann. Die reiche Rayski-Kollektion der Galerie wurde durch eine Reihe von Studien vermehrt, unter denen die zu dem großen Bildnis des Domherrn von Schroeter, einem Hauptstück der Dresdner Sammlung, und die dramatische, braun in braun gemalte „Ermordung des Thomas Beckett“, die an Delacroix erinnert, auffallen. Ferner gelangte kürzlich Rayskis lebensgroßes, sehr bewegtes, imposantes und bisher ganz unbekanntes Porträt des Generalleutnants von Leyßer, das in die vierziger Jahre zu setzen ist, in den Besitz der Galerie. Von Dresdner Meistern aus der Frühzeit des neunzehnten Jahr-



EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS

DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

hunderts wurden Bilder von Oehme, Gille, Peschel und Scholtz erworben.

Hans von Marées war bisher nur durch zwei Porträts, das Selbstbildnis im japanischen Mantel und das Bildnis Conrad Fiedlers, vertreten. Die neuerworbene „Römische Landschaft" aus dem Jahre 1868, ein tieftoniges Frühwerk, zeigt aufs eindrücklichste die entwicklungsgeschichtlich so bedeutsame Übergangsstellung Marées vom Deutschrömertum, das im Grunde neben den Problemen und Aufgaben der Zeit einherlief, zur großen, schwer rhythmisierte Vereinfachung von Raum, Körper und Komposition, die die deutsche Parallele zu Cézanne bedeutet. Das Porträt der Frau Schäuffelen (1872), mit dem breit hingesetzten Farbenensemble des schwarzen Atlaskleides mit den blauen Lichtern, des rotbraunen Fleischtons und des weinroten Sessels, zeigt Marées als temperamentvollsten Menschengestalter. Die beinahe animalische Unmittelbarkeit der alten, häßlichen Frau verbindet sich mit stärkster Klärung des körperlichen Zusammenhangs. Die leise schräg bildeinwärts gesetzte, gewaltige Pyramide des Körpers schafft sich mit den einfachsten Mitteln ihren Existenzraum.

Besonders wichtig ist die Erwerbung der „Spielenden Kinder" von Liebermann aus dem Jahre 1876. Dieses in Paris ganz mit der graubraunen Palette seiner Frühzeit gemalte Bild bezeichnet in der breiten Kraft des Striches und in den realistischen Typen Liebermanns engen Anschluß an Frans Hals. Der Aufbau der Gruppe in einem flachen Dreieck ist von seltener Geschlossenheit und Erdgebundenheit. Das Dresdner Liebermannkabinett gestattet nun einen schönen Überblick über die koloristische Entwicklung des Künstlers bis zu der immer größeren und aufgelichteteren Farbigkeit seiner reifen pleinairistischen Zeit.

Ein ebenfalls den siebziger Jahren angehöriger Rückenakt eines liegenden Mädchens von Wilhelm Trübner ist ein interessantes Gegenstück zu dem frühen Liebermann. Die gleiche, hier etwas sattere braune Tonigkeit herrscht vor, und der breite Pinselstrich, der scharf umrissene Malflächen gegeneinander absetzt, gibt der Gestalt, bei aller malerischen Sinnlichkeit, eine beinahe schnitzerische Note.

Von Manet, der in Dresden überhaupt noch nicht vertreten war, konnte das bekannte Porträt der Madame Marlin aus seiner spätesten Zeit (gegen 1881) erworben werden. Dieses unheimlich lebendige, gleichsam auf der Peripetie zweier unmittelbarer Bewegungen erhaschte Bild kann als eines der genialsten Hauptbeispiele des reifen Impressionismus, wie er ursprünglich auftrat, angesprochen werden. Der Hauptakzent liegt auf dem Gesichte der Dargestellten, das mit der schärfsten Erfassung von Formen und Lokalfarben wiedergegeben ist. Denn es lag nicht ursprünglich in der Tendenz des Impressionismus, das gesamte Bildgefüge, wie es in der späteren Fortentwicklung geschehen und dann als impressionistisch schlechthin etikettiert worden ist, konturlos in Valeurs aufzulösen, gleichmäßig Farben und Formen in Licht und Bewegung verfließen zu lassen. Die Sehkraft ist hier — beinahe noch mit der Akribie Courbets — auf eine Zone konzentriert, und alles andere in nuanciertester Abfolge als ein immer periphärer werdender Netzhauteindruck behandelt, was ja jedem tatsächlichen Sehen entspricht. In beinahe gläserner Schärfe setzen sich die blauschwarzen Haarsträhnen von der weißen Stirn ab, gleiten die dichten, dunklen Brauen über den genau konturierten rehbraunen Augen. Und während die Nase in dem rosigen Tone der Haut leise zu verschwimmen scheint, reißt das ungebrochene Rot des kapriziösen, fest umrissenen Mundes wieder zum intensivsten Erfassen der Einzelformen hin. Nun aber setzt der Prozeß des abgestuften Verschwimmens ein mit einem unerhörten Reichtum an spielenden Farbtönen in dem rosa Kleide mit den grüngoldenen Borten an den Handgelenken, in zartem Kontraste zu dem lichtgrau getönten Hintergrund, mit den zu einer Bewegungsvision zusammenfließenden Händen und schließlich dem immer summarischer gegebenen Rocke.

Außer dem Manet ist das Bild einer Dame mit Opernglas von Degas, das den schon durch ein flimmerndes Tänzerinnenpastell in Dresden vertretenen Meister von seiner fester und architektonischer komponierenden Seite zeigt, in die Sammlung französischer Bilder gelangt. Degas, der entwicklungsgeschichtlich einer späteren Stufe angehört als Manet, gibt nicht mehr in dem Maße die Vorherrschaft einer mit vollkommener Deutlichkeit gesehenen Zone. Der in weinroten Tönen variierte Hintergrund mit der milchblau aufgehellten Lichtung um den Kopf der Dame — einem impressionistischen „Nimbus" — verrät die feinste koloristische Kultur.

Von deutschen Bildern wurde eine Frauen-



EDGAR DEGAS, DAME MIT OPERNGLAS
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

gruppe Corinths aus dem Jahre 1904 erworben, die, besonders neben der Wucht der großen „Bathseba“ von 1908, Corinths blutvolle, die Kontraste von vier eng gegeneinander gesetzten Fleischlichkeiten auskostende, hier aber in eine leicht bewegte, graziös rhythmisierte Komposition gebundene Malweise in hellstem Lichte zeigt.

In das Jahr 1909 gehört Slevogts großes Bild der Tänzerin Pawlowa, das jetzt als leuchtendes Mittelstück, umgeben von dem sonnendurchglühten Ägyptenzyklus, im großen Slevogtsaale hängt.* Von einem transparenten, in grün- und crèmefarbenen Arabesken schäumenden Hintergrund dringt der wie ein Bogen gespannte und bis in die letzte Sehne gestraffte Körper der Tänzerin durch den Raum. Die über dem Kopf gekreuzten Hände sprühen Funken, die sich mit den Formen des Grundes in seltsamer Weise vermengen. Noch kaum je hat ein Hintergrund die musikalische Untermalung des Tanzes so zu optisch erlebbarer Form werden lassen. Eine Aura von stumpf-violettem Licht umgibt die Gestalt, die durch ihre exzentrische Stellung im Bilde und durch die Überschneidung der einen Hintergrundsvertikale etwas Schwebendes im Raume erhält. Über den Boden schreitet sie wie über einen unter ihren Tritten wogenden Wasserspiegel. Das versteckte Rokoko, das bei Slevogt oft, in diesem Bilde aber besonders stark zum Ausdruck kommt, wird durch die Rahmung in einen Galerierahmen des achtzehnten Jahrhunderts bestätigt.

Von dem Dresdner Spätimpressionisten Sterl wurde ein farbenstarkes Prozessionsbild und eine Steinbrecherszene erworben. Die Sammlung der Nachimpressionisten wurde durch Bilder von Pascin, Caspar, Waldemar Rösler und vor allem durch einen schönen Hofer, „Esther und Ruth“, vermehrt.

* Abb. K. u. K., Band XIX, Seite 125.



LOUIS CASTELLI, MÄDCHENBILDNIS
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE





WILHELM LEIBL, KOPIE NACH RUBENS: SCHÄFER UND JUNGES WEIB
AUS DEM BESITZ DER GALERIE CASPARI VON DER NEUEN STAATSGALERIE, MÜNCHEN, ERWORBEN

LEIBL ALS KOPIST IN DER ALTEN PINAKOTHEK

VON

AUGUST L. MAYER

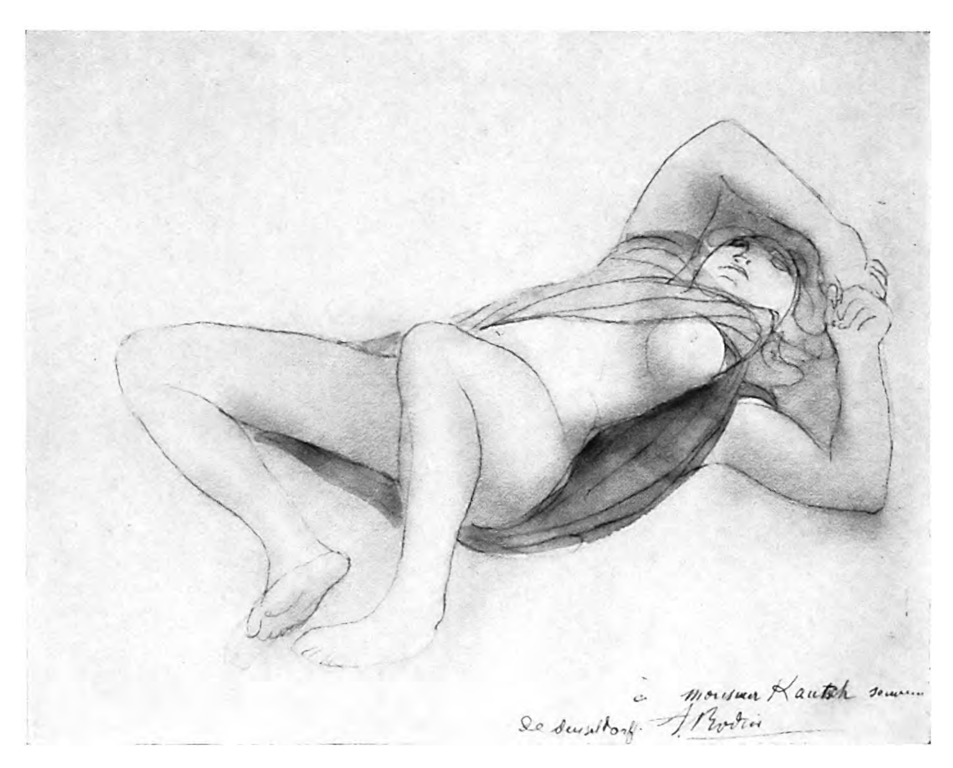
Daß Leibl oft, genau und zu größtem eigenem Nutzen Gemälde alter Meister in den Museen studiert hat, ist bekannt. Wir wissen, daß er in der Münchner Alten Pinakothek einige besondere Lieblinge hatte, so das Wirtshausbild von Sweerts. Leibl hat sich aber auch als Kopist mit berühmten älteren Kollegen auseinandergesetzt und seine Kopien dürfen zu der Klasse persönlicher Meisterleistungen gezählt werden, über die ich mich vor einigen Jahren in diesen Blättern äußern konnte.* Die beiden Kopien, die Leibl in der Alten Pinakothek gemalt hat, sind in der Leiblliteratur so gut wie unbekannt. Waldmann erwähnt lediglich nach einer ihm durch Trübner zugekommenen Mitteilung eine Kopie nach dem Schäferpaar von Rubens, ohne die Zeit der Entstehung genauer anzugeben. Er bemerkt, daß dieses Bild in den siebziger Jahren durch den Auktionator Maurer mit dem Nachlaß des Landschaftsmalers Ebert versteigert worden und seit dieser Zeit verschollen sei.

Leibl hat zuerst im Jahre 1867 das kleine Porträt des Schlachtenmalers Snayers von van Dyck kopiert. Diese Mai 1867 vollendete Arbeit war vor einigen Jahren im Münchner Kunsthandel wieder aufgetaucht. Es ist nicht ohne Interesse, daß Leibl als Akademiker im Kopierbuch der Alten Pinakothek 1867 „Porträt" als sein Fach angegeben hat.

* Vgl. Kunst und Künstler, Jahrgang XV, S. 517ff.

Die Rubenskopie ist erst im Herbst 1870 entstanden, als eine der ersten Arbeiten Leibls nach seiner Rückkehr nach München. Sie ist im Kopierbuch der Alten Pinakothek unter dem 26. Oktober eingetragen und unter dem gleichen Datum wird eine Kopie nach demselben Bild verzeichnet, die Theodor Alt angefertigt hat.

Die Leiblsche Kopie ist vergangenes Jahr in Amerika wieder zum Vorschein gekommen und vor kurzem von der Galerie Caspari in München erworben worden. Auf Leinwand (h. 0,82, br. 0,78), rechts unten original Leibl signiert, weist dieses Bild alle Merkmale Leiblscher Art auf. Nicht nur der Strich, sondern auch die Palette ist ganz die des jungen Meisters, das Ganze ist eine ungemein glückliche und lebendige Übersetzung des Rubensschen Bildes in die Sprache und den Stil des modernen Malers. Selbst wenn man nicht wüßte, wann die Kopie entstanden ist, so würde man durch verschiedene Details, nicht zuletzt durch die Behandlung des nur angedeuteten Dudelsacks, auf die Nähe des Gedonporträts verwiesen. Das Rubensbild ist an mehreren Stellen übermalt. Es bleibt bewunderungswürdig, wie Leibl sich an das Wesentliche gehalten, wie er das Ursprüngliche, Noble der Anlage von Rubens verstanden hat und es in persönlichster Art wieder auszudrücken wußte. Die malerischen Akzente sind mit größter Bestimmtheit und Delikatesse gesetzt, die Meisterschaft des jungen Genies offenbart sich aber am meisten in seiner Behandlung der beiden Köpfe.



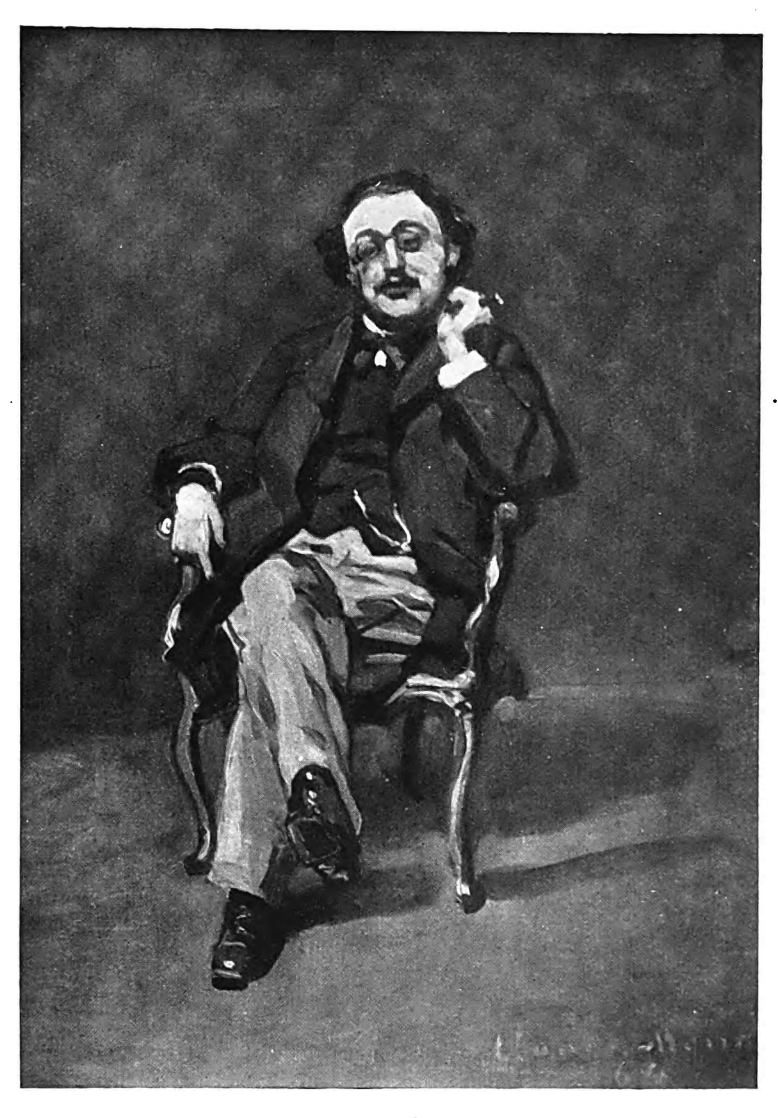
AUGUSTE RODIN, AKT. AQUARELL

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

CHRONIK

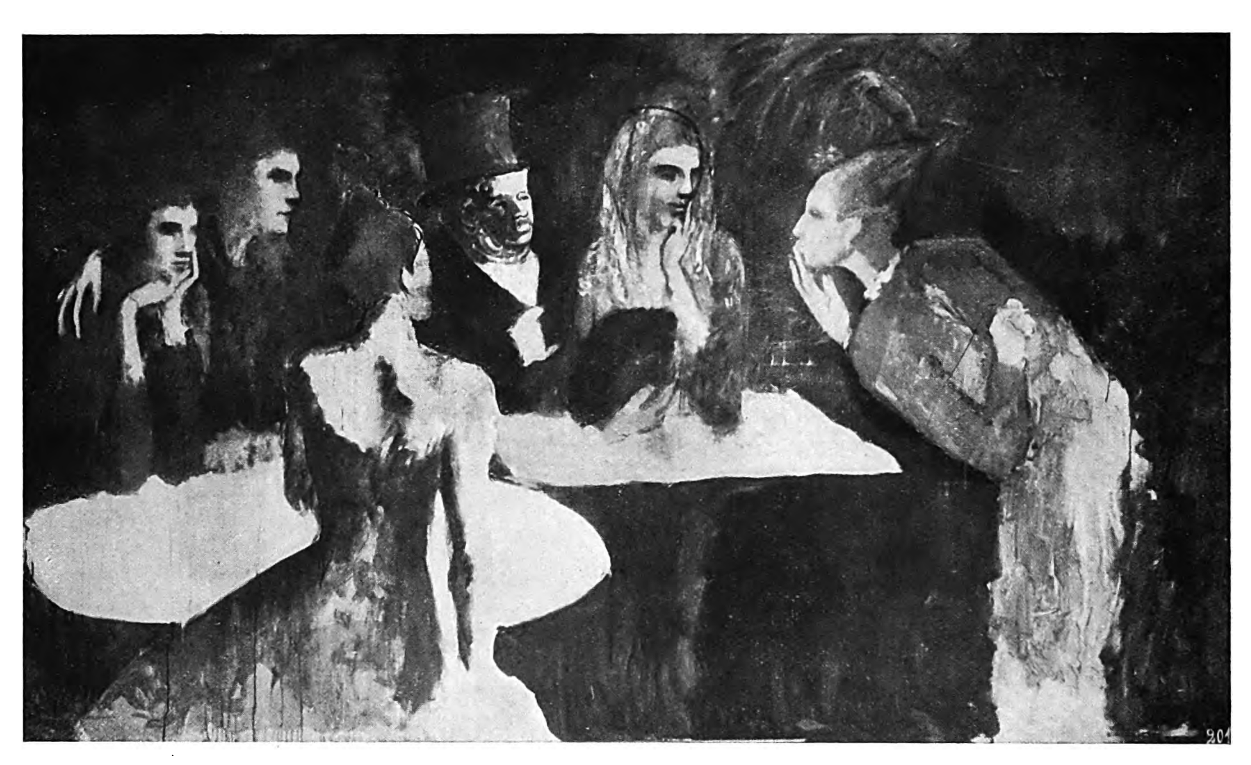
Das Germanische Museum in Nürnberg hat vor einiger Zeit Hans Baldungs prächtige Jugendarbeit, den Sebastiansaltar für die Stadtkirche in Halle (von 1507), mit Unterstützung der Stadt Nürnberg erworben. Das Triptychon, dessen Gegenstück zu den Zierden der deutschen Bilder des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums zählt, wurde im Sommer vorigen Jahres auf der Versteigerung Goldschmidt-Przibram in Amsterdam dem Kunsthändler Goudstikker zugeschlagen (Abb. in Kunst und Künstler, Jahrg. XXV, S. 309 u. 310). Die Nachricht, daß es dem rührigen Direktor des Germanischen Museums gelungen ist, das Werk Deutschland zu erhalten, ist hocherfreulich, denn hier handelt es sich um mehr als um ein bemerkenswertes deutsches Kunstwerk, das durch den Übergang in das Ausland das Ansehen der deutschen Malerei zu steigern geeignet ist. Baldungs Sebastiansaltar ist ein Denkmal von geschichtlicher Bedeutung. Die Stadt Nürnberg und das Museum haben sich ein bleibendes Verdienst erworben, daß sie das schöne Werk in so schweren Zeiten Deutschland zurückgewonnen haben. —

„Ein Dorn in unserm Fleisch." Unter dieser Überschrift bringt die bekannte englische Kunstzeitschrift „The Burlington Magazine" in ihrem März-Heft einen Leitartikel, der rückhaltlos die trostlosen Zustände in den künstlerischen Angelegenheiten Englands zur Sprache bringt. Er ist um so bemerkenswerter, als er anscheinend von der für Deutschland schmeichelhaften, keineswegs aber sicheren Voraussetzung ausgeht, daß es bei uns besser um die Kunst bestellt sei. „Die Deutschen", heißt es da, „sind uns in jeder Art von Publikationen über Kunst voraus. Tatsächlich gibt es heute keine jungen englischen Kunstgelehrten. Die jüngsten Ankäufe unserer öffentlichen Sammlungen sind überaus langweilig und unwichtig. Die Sammlungen in der Provinz sind in schlechten Händen und sind ‚vor die Hunde gegangen'. Die Preise sind so hoch, daß nur noch Millionäre annehmbare Sammlungen bilden können. Amerika verschlingt unseren Besitz an Kunstwerken mit Haut und Haaren. Die Benennungen unserer Bilder sind eine Schande. Die englische Zeitungskritik ist degeneriert. Der künstlerische Wert eines Kunstwerks wird von niemand mehr als der ausschließlich maßgebende angesehen. Das Publikum steht der besten zeitgenössischen Kunst ablehnend gegenüber. Unsere Kriegerdenkmäler sind abscheulich und die anderen öffentlichen Standbilder sind nicht besser. St. Pauls kann morgen schon ein Trümmerhaufen sein, und wir leben in einem völlig unkünstlerisch empfindenden Zeitalter."



CLAUDE MONET, MÄNNERBILDNIS
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

Der Verfasser verwahrt sich dagegen, daß diesen Zuständen vom grünen Tisch der Redaktionsstube abgeholfen werden könne. Ein Hauptübel sieht er in der Verschiebung der Vermögen. Sie hat Sammler und Händler einander entfremdet. Früher lernten beide voneinander und sie sprachen dieselbe Sprache wie der Gelehrte. Heute hat sich — „der Dorn im Fleische" — der Agent zwischen sie geschoben, der sich seine Vermittlung bald von diesem, bald von jenem bezahlen läßt, sehr oft ohne Wissen des neuen Sammlers. Der Gelehrte aber hat zum Schaden der ihm anvertrauten Sammlungen und der eigenen Kenntnisse, die ehedem durch den Verkehr mit Händlern und Sammlern sehr erweitert wurden, angewidert von dem Treiben, dem Handel allzuoft die kalte Schulter gezeigt. Wichtige Käufe werden hinter Schloß und Riegel abgeschlossen, der ehrenwerte Stand der Kunsthändler wird in seiner Bedeutung herabgedrückt. — In Deutschland ist der neue Typus des Agenten nicht unbekannt, den es natürlich in kleinerem Ausmaße immer gegeben hat. England mag immerhin mehr darunter leiden als wir, die wir in dem starken akademischen Proletariat eine gefährliche Keimzelle solchen Winkelkennertums haben. Denn England hat mehr Kunstwerke, deren Vermittlung sich lohnt. Ein Gedanke jedoch sei festgehalten, den das englische Blatt besonders eifrig verficht, weil es davon eine Besserung des Vertrauens der Sammler, Händler und Gelehrten zueinander erhofft. Man veranstalte mehr Ausstellungen alter Kunst aus Privatbesitz. Die einsetzende Kritik wird die Meinungen über die ausgestellten Gegenstände klären und eine Sphäre des Vertrauens schaffen, in der der berufslose Agent die bescheidene Rolle spielt, die er in ruhigen Zeiten von jeher gespielt hat.



PABLO PICASSO, DIE HOCHZEIT DER PIERRETTE
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

DRESDEN

Kokoschka-Ausstellung in der Galerie Arnold

Kokoschkas erste Periode, die in der Hauptsache durch die psychologisch beinahe überladenen Porträts der Jahre 1906—13 bezeichnet wird, zu denen als bedeutendstes der in Dresden nicht ausgestellte Forel gehört, stellt sich als die den typischen Bildungserlebnissen des ersten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts ausgesetzte Entwicklung einer suchenden Künstlerpersönlichkeit dar. Neben den kaum gemalten, sondern wie in den trockenen Grund eingeritzt erscheinende Porträts der Frau Hirsch (1907), Janikowskis (1908) oder Peter Altenbergs (1910) mit ihrer bewußt unsicheren und in keinem Spannungsverhältnis zu den Rahmenkanten stehenden Bildfüllung, mit dem allen gemeinsamen eigenttümlich embryonalen Ausdruck, steht das fest und sicher in die Bildfläche gesetzte, breite, wirklich gemalte Porträt des Architekten Loos (1908), das deutlich den Anschluß an den bewegten und gespannten Kontur van Goghs verrät, wogegen in der karikaturhaften Herzogin von Rohan aus dem gleichen Jahre eine erlahmte und farblose Auseinandersetzung mit Toulouse-Lautrec zum Ausdruck kommt.

Den Auftakt zu der farbigen Periode Kokoschkas bildet auf der Dresdner Ausstellung das der Bremer Kunsthalle gehörende Jagdbild (1918), dessen breit hingesetzte, emailartige Farbigkeit von eindrücklichster Wirkung ist. Es folgt nun die Periode von 1918—23, die im wesentlichen durch die von der Berliner Ausstellung bei Cassirer her bekannten Bilder vertreten ist. Die geschickte Gegenüberstellung zweier Dresdner Elbansichten aus dem Jahre 1923 gewährt einen interessanten Einblick in Kokoschkas Schaffensprozeß.

Am bedeutendsten erscheinen die letzten Schöpfungen Kokoschkas aus dem Jahre 1924. Hier mündet seine Kunst in freier Entwicklung in einen Nachimpressionismus ein, für den man, nur zur allgemeinen Orientierung, den Namen Corinth nennen muß. Die bei aller Farbenkraft transparente venezianische Vedute, der in starker Aufsicht gegebene Blick auf den Pariser Opernplatz, sowie zwei Bildnisse, die die Synthese der ersten nur psychologischen und der zweiten nur malerischen Periode bilden, erscheinen als schönste Ergebnisse. Durch diese letzten Bilder gewinnen Kokoschkas frühere Entwicklungsstufen einen neuen Sinn.

Ernst Michalski.

MANNHEIM

Kunsthalle. Ausstellung indonesischer Stoffe und Vorführung javanischer Schattenspiele und Tänze.

Die künstlerische Bedeutung der indonesischen Weberei und Färberei ist in Deutschland etwa neben der Vorder-





THÉODORE GÉRICAULT, STUDIE ZUM „OFFICIER DE CHASSEURS“
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

asiens zu wenig anerkannt. Der Grund liegt in der Unzulänglichkeit des bei uns vorhandenen Materials.

Um so mehr dürfte man den Versuch der Mannheimer Kunsthalle begrüßen, nicht nur Erzeugnisse der genannten Technik auszustellen, sondern darüber hinaus durch Vorführung von Schattenspielen und Tänzen in den Geist der indonesischen Kultur einzuführen.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle zu weit auf den verschiedenartigen künstlerischen Charakter der ausgestellten Batik- und Skatarbeiten (aus den Sammlungen Komter-Amsterdam und Dr. Driersen-Mannheim) einzugehen. Vom Überschwang Balis zum feierlichen Ernst Timors und Atjehs, von der feinen geometrischen Musterung Sumatras zur pathetischen Figurenweberei Sumbas ergeben sich wesentliche Abstände.

Besonders muß auf den religiösen Gehalt dieser Kunst hingewiesen werden. Die Skatfärberei wird von Zeremonien begleitet. Da die Fäden bei ihr vor dem Weben an den entsprechenden Stellen verschieden eingefärbt werden und das Muster erst zuletzt auf dem Webstuhl herauskommt, kann man sich ungefähr ein Bild von dem gewaltigen Aufwand an künstlerischer Vorstellungskraft machen, der hier das Selbstverständliche ist.

Derselbe religiös-philosophische Gehalt war auch die Grundlage der von Raden S. Hardjodiringgo dargebotenen Schattenspiel- und Tanzvorführungen, deren unsagbare formale Konzentration ihre Ursache eben darin hat, daß sie in erster Linie lebendiger Vortrag der geistigen Erfahrung sein wollen. Der Charakter des Mysteriums bleibt stets unverwischt, alles Ästhetische ist nur Beiklang und Nebenton.

L. Moser (Karlsruhe).

BERLIN

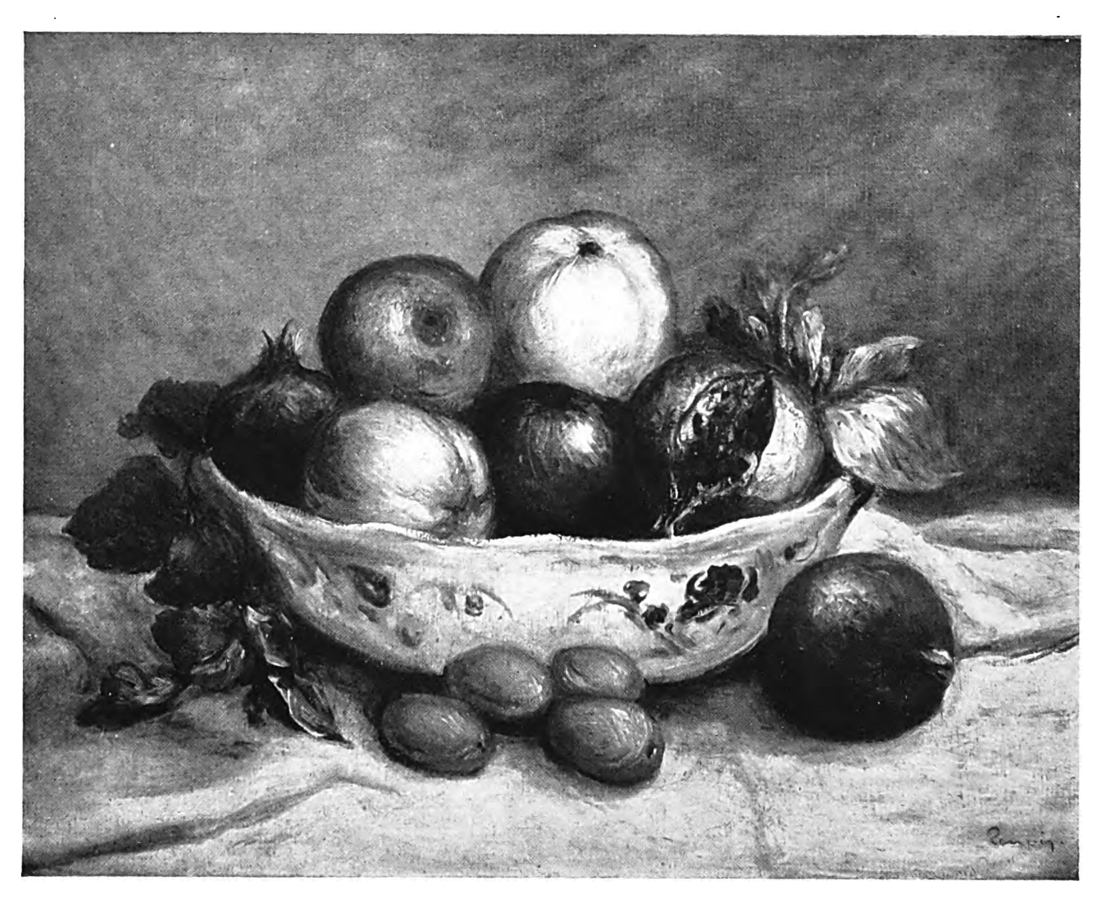
Die Ausstellung „von Delacroix bis Picasso“, die Hugo Perls im März veranstaltete, ist eine der wichtigsten Kundgebungen des Kunsthandels in diesem Winter geworden. Sie war gut gedacht, wohl vorbereitet und mit sorgfältigem Geschmack in den verhältnismäßig kleinen Räumen hergerichtet. Solche Ausstellungen, die neben klugem Geschäftssinn auch Ehrgeiz der Leistung verraten, sind um so unentbehrlicher, als sie in diesen Zeitläuften nur mit Überwindung großer Schwierigkeiten zu machen sind und darum nur selten gemacht werden. Veranstaltungen wie die Lautrec-Ausstellung in der Galerie Matthiesen und wie diese Ausstellung guter französischer Bilder und Zeichnungen bei Hugo Perls haben zu kleinen Ereignissen im Berliner Kunstleben werden können, weil sie an die besten Zeiten des

deutschen Ausstellungswesens, an die Jahre zwischen 1900 und 1914 erinnern.

Was von Delacroix bis Picasso bei Hugo Perls zu sehen war, bestand im wesentlichen aus Nebenarbeiten der berühmten Künstler. Für Hauptarbeiten ist der deutsche Markt heute kaum schon wieder aufnahmefähig. Die Ausstellung wirkte dadurch intim. Von Géricault waren zwei schöne Studien zu großen Chasseurbildern da, von Courbet ein altmeisterlich reifes Blumenstilleben der Frühzeit und eine eindrucksvolle „Welle", und Daumiers große Handschrift wurde vor allem veranschaulicht durch die „Pferde in der Schwemme". Zu den besonders wertvollen Bildern der Ausstellung gehörte ferner ein Stilleben und ein noch unbekanntes Selbstbildnis von Cézanne, eine Winterlandschaft von Monet, die ein Meisterwerk ist, und ein zwar etwas banal aufgefaßtes, aber kunstgeschichtlich höchst interessantes kleines Figurenbild aus der Frühzeit des Künstlers, einige gute Landschaften von Pissarro und Sisley, und eine Menge reizender kleiner Bilder von Renoir, worunter eine Landschaft und eine Fruchtschale am importantesten sind. Gauguin war mit einem Kinderbildnis gut vertreten. Picassos Kunst erschien etwas stark betont. Doch wurden nur Arbeiten aus seiner besten, aus der frühen Zeit gezeigt, Bilder, deren Reiz nicht zuletzt in einer liebenswürdigen Empfindsamkeit, in etwas halb Literarischem besteht. Unter den Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen verdienen besonderen Hinweis die unendlich empfindungsvoll gezeichneten Köpfe von Renoir, eine monumentale „Toilette" von Degas und ein schön hingeschriebener Akt von Rodin. Daneben war die Ausstellung reich an interessanten Skizzen und Blättern von Cézanne, Daumier, Guys, Manet u. a.

In der Galerie A. Flechtheim wurden neue Arbeiten des Rheinländers Heinrich Nauen gezeigt. Sie gehen an wenigen Stellen nur über das Dekorative hinaus und beweisen, daß die Recht gehabt haben, die sich von je gesträubt haben, in Nauen mehr zu sehen als ein rheinisch gefälliges und behagliches Talent, dem die „große Komposition" nicht angemessen ist.

Auf Nauen folgte G. Rouault, ein Pariser Expressionist, der nicht ohne Ursache Direktor des Moreau-Museums ist, denn er wirkt durchaus wie ein intellektueller Schüler Moreaus, wie ein expressionistisch gewordener Gedankenkünstler. (Ein Beweis mehr, wie eng der Expressionismus der Gedankenkunst verbunden ist.) Am eindruckvollsten ist Rouaults Zeichnung, seine Fähigkeit mit Körpern Flächen melodisch zu füllen. Das, was in seinem Talent akademisch ist, hat eine gewiße Gewalt. Und es haben seine Bildflächen, selbst wenn er sie künstlich wild macht, immer eine französische Kultur, die mit vielem, was nur Getue ist (ganz wie bei uns!), ein wenig versöhnt.



AUGUSTE RENOIR, FRUCHTSCHALE
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN



NEUE BÜCHER

Thieme-Becker, Künstlerlexikon. XVII. Band. Heubel-Hubard.

Der neueste Band dieses Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler, der unter der Leitung von Hans Vollmer und der aufopfernden Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen kürzlich erschienen ist, erweist sich der vorangegangenen Bände durchaus würdig. Es kann gar nicht genug betont werden, welcher Dienst der Wissenschaft, der Welt der Sammler und allen Kunstfreunden erwiesen wird, wenn man das großartige Unternehmen mit Rat und Tat fördert, d. h. nicht nur das Werk selbst kauft, sondern auch die Redaktion mit Nachrichten versieht und auf Lücken aufmerksam macht. Dabei will ich nicht die Fehler verschweigen, die auch dem neuesten Band noch anhaften. Daß auf Gründlichkeit gesehen wird, versteht sich von selbst. Aber es ist nach wie vor nicht die Aufgabe des Lexikons, umfangreiche Monographien aufzunehmen, wie etwa die von H. A. Schmid über den jüngeren Holbein. Sie umfaßt neunzehn volle Seiten Text (!) und vier Seiten Literaturnachweis. Der Literaturnachweis kann natürlich nicht ausführlich genug sein, aber neunzehn Seiten Text ist eine Unmöglichkeit, selbst bei dem jüngeren Holbein und selbst bei aller Qualität der von dem bekannten Forscher geleisteten Arbeit. Es wäre nicht schwer gewesen, ohne jeden Schaden für das Ganze, den Umfang auf die Hälfte zu reduzieren. Viel verdienstvoller hätte mir geschienen, wenn Schmid mit einigen anschaulichen Sätzen dargelegt hätte, worin sich die zum Teil sehr geschickten Holbeinnachfolger von dem Meister unterscheiden lassen. So angenehm es auch ist, wenn das Lexikon sehr viel exakte Daten und Mitteilungen über das Leben und das Werk eines Künstlers enthält, so wird es doch nie eine Monographie ersetzen können. Auch in der Redaktion selbst ist man bei den Artikeln Hogarth und selbst bei Hoppner etwas stark in die Breite geraten. Mit Glück ist bei letztgenanntem Maler das Werk in Petit-Druck angegeben, aber ich möchte doch bezweifeln, ob es die Aufgabe des Künstlerlexikons ist, selbst in solchen Fällen eine Art Oeuvrekatalog zu publizieren. Es genügt vollkommen eine Darstellung wie sie der Redaktion bei dem amerikanischen Maler W. Homer besonders geglückt ist. Auch die Biographien Adolf von Hildebrands von W. Riezler, Houdons von Vollmer und Pieter de Hoochs von Lilienfeld seien als Musterbeispiele rühmend hervorgehoben.

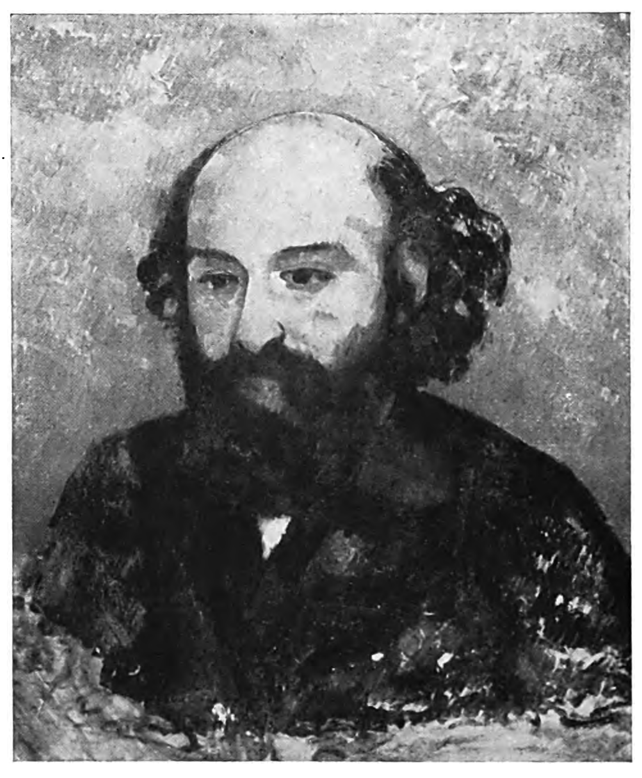
August L. Mayer.

Heribert Reiners, Die Kölner Malerschule. M.-Gladbach, B. Kühlen. 1925.

Harald Brockmann, Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Bonn, Kurt Schroeder. 1924.

Die Geschichte der Kölner Malerschule ist das praktische Beispiel einer Kunstgeschichte ohne Namen. An fast keiner Stelle ist es gelungen, die Brücke von den urkundlich überlieferten Nachrichten zu den erhaltenen Werken zu schlagen, und so müssen sich die Meister, deren Werk durch die Stilkritik zusammengestellt wurde, mit künstlichen Nottaufen begnügen, da ihr bürgerlicher Name verloren ist. Es ist trotzdem gelungen, den Bildervorrat in einigermaßen befriedigender Weise aufzuteilen und zu ordnen. Seit Scheibler die Grundlagen für diese Ordnung geschaffen und Aldenhoven sie in seinem Geschichtswerk aufgezeichnet hat, schien ein sicherer Boden gewonnen, aber wenn die Forschung trotz mancher Bemühungen seither kaum wesentlich vorangeschritten ist, so liegt es nicht zuletzt daran, daß den stilkritischen Untersuchungen niemals die Bestätigung durch einen Urkundenfund zuteil geworden ist. Es zeigt sich, daß den historischen Konstruktionen doch die volle Lebensfähigkeit abgeht, sie lassen sich spalten und wieder vereinigen, der Spekulation über Herkunft und gegenseitige Beziehungen der Meister sind keine Grenzen gesetzt, und entscheidende Fragen der Datierung stehen in der Luft, da zu wenig feste Punkte gegeben sind, an denen das Gerüst einer sicheren Chronologie Halt finden könnte.

So legt man nicht ohne ein Gefühl der Enttäuschung das Buch von Reiners aus der Hand, von dem man die Lösung vieler Fragen erhoffte, die in Scheibler-Aldenhovens Werk offen geblieben waren, und auch den eindringenden Untersuchungen Brockmanns, die manchen von Reiners gegebenen Bestimmungen widersprechen, fehlt doch in Einzelheiten die volle Überzeugungskraft. Es scheint, als könne das Gebäude festeren Zusammenhalt erst finden, wenn es gelingt, in seinen Fundamenten stärkere Stützen zu gewinnen. Immerhin zeigt es sich, daß eine grundsätzlich entwicklungsgeschichtliche Fragestellung, wie sie Brockmann



PAUL CÉZANNE, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

zur Anwendung bringt, über die Ergebnisse der reinen Stilkritik, der Reiners allein vertraut, ein erhebliches Stück hinauszuführen vermag, da sich aus einer Gesamtanschauung der Formengeschichte auch für den Anteil und die Stellung der einzelnen Persönlichkeiten fruchtbare Gesichtspunkte ergeben. Glaser.

Emil Preetorius: Exlibris und Signete. München, Drei Masken-Verlag.

Die zahlreichen Freunde der Kunst dieses Meisters der Buchausstattung werden die mit höchster Sorgfalt edierte Publikation gewiß willkommen heißen. Von dem klugen, geschmackvollen und in so außerordentlichem Maß geschmackbildenden Künstler ist in diesen Blättern wiederholt die Rede gewesen und er selbst mehr als einmal zu Wort gekommen. Es ist erst recht schwer über Preetorius bei der heutigen Gelegenheit etwas Neues und Besonderes sagen zu wollen, als Wilhelm Hausenstein ein von verständnisvoller Freundschaft getragenes Vorwort dieser Veröffentlichung beigegeben hat, in der das Wesen von Preetorius aus der Mischung seines halb germanischen, halb romanischen Geblüts heraus zu deuten und zu erklären versucht wird.

Mehr denn je nimmt man gerade bei der Durchsicht dieser Publikation das Streben des Künstlers nach Vereinfachung, nach Klassik in jeder Hinsicht wahr, nicht nur in seinen ironisch grotesken neubarocken Schnörkeln, die seinen Jugendarbeiten das eigentliche Gepräge gaben, sondern in den sichtbar von antiken oder antikischen Werken angeregten Signeten. Das Resultat dieser Bemühungen ist freilich keine eigentliche Klassik, sondern ein sehr kultivierter Klassizismus. Für mich bedeutet das Wirken des Schriftstellers wie des Graphikers Preetorius eine köstliche und ungewöhnliche Sublimierung des Dilettantismus. Man nehme dabei das Wort in seiner eigensten, ursprünglichsten Bedeutung. Es ist die Tätigkeit eines in die Kunst verliebten, von der Kunst beglückten und seine Verliebtheit anderen mitteilenden Idealisten.

Preetorius schafft gewissermaßen aus einem idealen Egoismus heraus Bücher, Buchformen, wie er sie liebt, wie er sie in den Händen kultivierter Menschen zu sehen wünscht. Dabei ist die Verliebtheit dieses „Dilettanten", der gern mit den Dingen spielt, von einem nicht gewöhnlichen Maß von Können begleitet, was in solchen Fällen diese Spezies so außerordentlich über viele „Berufs"-Künstler erhebt. Es ist die Verbindung von schöpferischem und genießerischem Geist, die auch Preetorius gegeben ist, wobei die Selbstkritik doch stark genug ist, die eigene Leistung nie zu überschätzen. A. L. Mayer.

Franz Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance. Max Niedermeyer, Verlag, Halle a. S., 1922.

Geärgert durch eine „Wasch' mir den Pelz und mach' ihn nicht naß"-Rezension, verlangte Fontane vom „Kritiker" nur ein energisches „Nein" oder ein deutliches „Ja". Doch selten ist ein Buch so miserabel, daß man's wütend in die Ecke wirft, noch seltener freilich so gut wie dieses Werk, dessen Vorzügen nur ein freudiges, rückhaltloses „Ja" gerecht werden kann. Meisterlich in der Gesamtanlage wie in der Durchbildung der einzelnen Abschnitte, von phrasenloser und doch an keiner Stelle nüchternen Diktion, eine glänzende Synthese kunsthistorischer und kunstwissenschaftlicher Betrachtungsweise, dem gründlichsten Wissen um das Vergangene lebendiges Kunstgefühl verschwisternd, ist es „erzieherisch" im besten, im Burckhardtschen Sinne des Wortes. „Als Leser" — sagt Landsberger im Vorwort — „wünsche ich mir nicht nur den Fachmann, sondern auch den gebildeten Laien"; aber einem Buche gegenüber, das auf nur 145 Seiten „die ganze Interessenfülle dieser Epoche in ihrem zeitlichen Wandel und ihren örtlichen Besonderheiten vor Augen führt" und — zum ersten Male — „das Werden der italienischen Renaissance aus ihrem europäischen Unterbau klar herausstellt", dürften sich auch manche Fachmänner wie Laien vorkommen und mit Wallenstein bekennen: „Von dieser Seite sah ich's nie. — Ja! dem ist wirklich so . . ." Emil Schaeffer.

Walter Cohen, Hundert Jahre rheinischer Malerei.

Walter Cohen, der Kustos an der Düsseldorfer Galerie, ist nicht nur einer der besten Kenner der niederländischen und deutschen Malerei aus dem späten Mittelalter, sondern auch der unbestrittene Kenner der neueren Kunst am Rhein. Er hat mehr als andere dafür getan, daß die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts im Westen bekannt und daß objektive Maßstäbe an ihre Wertung gelegt werden; er hat verdienstvolle Ausstellungen davon veranstaltet und darüber geschrieben, und jetzt ist er mit einem Buch herausgekommen, das „Hundert Jahre rheinischer Malerei" darstellt, das neunzehnte Jahrhundert umfassend und die Akzente zum ersten Mal richtig verteilend. Dieses Werk ist das sechste einer Reihe, die als „Kunstbücher deutscher Landschaften" von ihm selber herausgegeben und bei Fr. Cohen in Bonn verlegt werden. Es gibt auf 80 Tafeln eine lebendige und ganz überraschende Gruppierung des Stoffes, der unter der Flagge „Düsseldorfer Maler" sonst nicht gerade das Entzücken des Kunstfreundes zu erwecken pflegt; hier aber, von der wundervoll ordnenden Hand Cohens gebändigt, eine höchst instruktive Neuordnung unserer Begriffe von jener übel berüchtigten Kunstepoche veranlaßt. Was die Abbildungen in ihrer grundstürzenden Orientierung lehren, gibt der leider allzu knappe Text des Autors mit sacht umschreibenden, aber sicher die Akzente verteilenden und überall Neuland entdeckenden Worten. Kurzum, ein ausgezeichnetes Werk für unsere Anschauung von deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, das von Cornelius bis zu Te Peerd und Öder führt und viele auch heut noch vergessene Maler ans Tageslicht zieht, über die Entgleisungen allzu Berühmter mit kennzeichnendem Schweigen oder wenigen wegweisenden Sätzen vorübergeht; unentbehrlich für unsere Anschauung von dem wahren Gesicht jener westdeutschen Kunstblüte.

Paul F. Schmidt.

Im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig, erscheint soeben als Band XII der „Meister der Graphik" eine feine und geformte Monographie von G. F. Hartlaub: Gustave Doré. Die reiche Ausstattung des Buches ist die bei dieser Serie gewohnte; der Text bringt jeden wünschbaren Aufschluß über den interessanten Künstler, erhebt sich aber über den

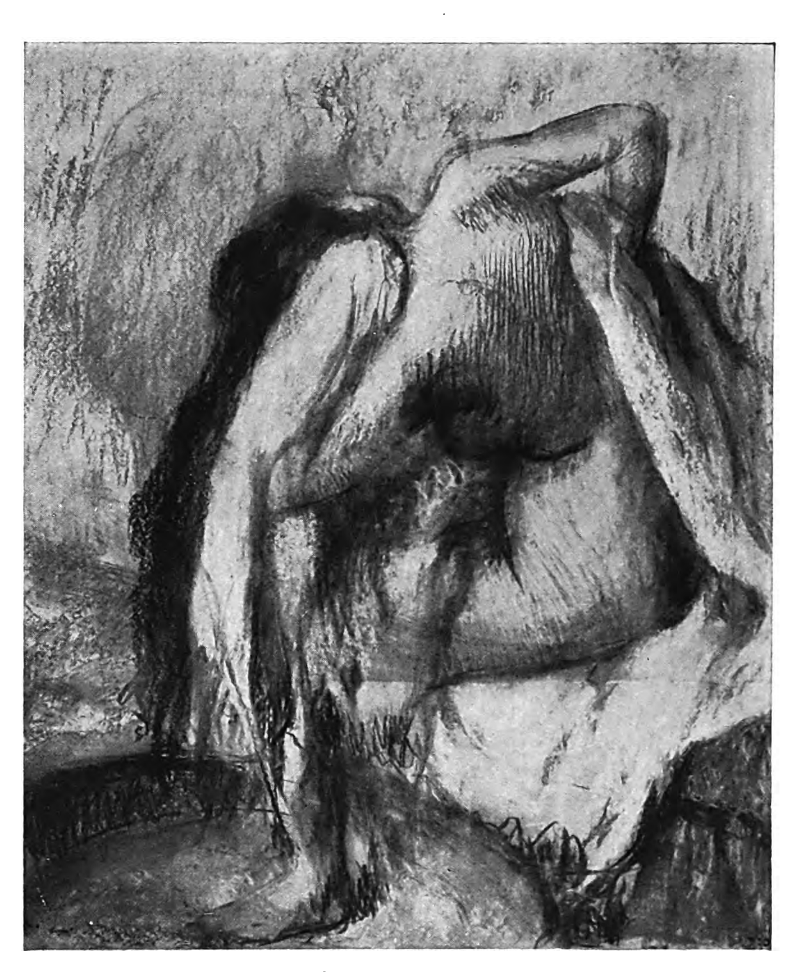


Charakter der bloßen wissenschaftlichen Dienstleistung durch seinen Wert als literarische Charakterstudie, deren geistige Durchdringung und Schulung an sich schon fesselnd wirkt.

Man lernt Doré, den ursprünglichen Elsässer, als das Wunderfeuerwerk einer Begabung kennen, die ihn schon in den Knabenjahren rasch emportrug; Doré sodann, wie er in den fünfziger Jahren seines Jahrhunderts mit Daumier, Gavarni und manchen andern die geistvolle Gruppe französischer Graphiker und Karikaturisten bildete, die damals im Dienst der politischen Tagespresse und der Buchillustration arbeiteten und deren Gesamtheit für alles künstlerische Franzosentum so ungemein bezeichnend ist. Zweifellos war unter ihnen Daumier der größte Künstler; aber sein bestes, seine wundervolle Malerei, blieb fast verborgen, während Dorés zeichnerische Gewandtheit die schöngeistigen Salons von Paris zur Bewunderung hinriß. Seine Darstellungsgabe war unerschöpflich, sein Talent schien unbegrenzt und seine Produktivität jedenfalls nicht zu überbieten.

Doré hat sich kaum zu entwickeln brauchen. Von Natur schon ist er der kongeniale Zeichner des Balzac gewesen; heitere Reisegeschichten, der Don Quichote, Münchhausen und später die Romantik des Londoner Großstadtgewimmels waren seine Glanzleistungen. Sein Können berauschte und verführte ihn, seine Erfolge gerade führten drohendes Mißlingen mit sich. Der „Fall Doré" könnte lehren, wie sehr die Art des Charakters über ein künstlerisches Schicksal entscheidet. Van Gogh, der zu seinen Bewunderern gehörte, wäre das Gegenbeispiel einer Leistung, die mit geringeren Gaben, nur mit der Glut eines Herzens erkämpft worden ist, und deren Wirkung immer noch zu wachsen scheint. Weil Dorés Talent ein Naturspiel war, ihm einfach zufiel, hat er auch Dinge gewagt, die bessere Einsicht in seine Grenzen ihm vielleicht hätte verbieten müssen, und die er sich durch den künstlerisch unmöglichen Zwischenhandel der Xylographen noch verderben ließ. Man begreift wohl, daß ein Charakter, wie Hartlaub ihn so geistreich schildert, den Gefahren jener „Gründerzeit" nicht entging, die der Kunst plötzlich alles als möglich und erreichbar vorgespiegelt hat. So kam es, daß dieser große Ruhm so rasch erlosch, daß Dorés Kunst nicht mehr als Ganzheit Wärme strahlt. Hartlaubs Buch ist die Wiederbegrüßung eines halb Vergessenen; ein Funkenregen der Genialität ist es noch, der hier gesammelt wird. Dr. L. F.

„Errata" oder „Kunstgeschichte ohne Qualitätsbrille". — „Meine Bearbeitung der ‚Chinesischen Steinplastik' des Museums für ostasiatische Kunst in Köln fand eine skeptische Aufnahme. Das Buch hatte eine Grundtendenz: Die Kontinuität der chinesischen Plastik. An diesem Leitgedanken halte ich fest, habe also dem allgemeinen Teil des Buches nichts hinzuzufügen. — Im einzelnen sollte eine in der Festschrift für Strzygowski erhobene Forderung nach Sammlung gesicherten und datierten Materials erfüllt werden. — Bildseite 30 des Buches trägt eine falsche Inschrift. Wenn jetzt der taoistische Stein in die Wei-Periode rückt, so verringern sich doch die Kölner Beispiele dieser Epoche ungeheuer. Es bleibt von den veröffentlichten nur Bildseite 31 übrig, ein geringfügiger Rest, der tatsächlich aus Yun-Kong stammt. Alle Votivstelen dieser Epoche (Bildseite 32—45) sind falsch, auch die, deren Inschriften Pelliot keinen Anlaß zur Kritik gaben. — Aus der Prüfung geht der Skulpturenbestand der Kölner Sammlung gereinigt hervor. Besser weniger, aber echte Plastik! Meine Einschätzung der skulpturalen Leistung ändert sich nicht. Meine erste Aufforderung, ohne Qualitätsscheuklappen zuerst einmal feste Ausgangspunkte der Datierung zu schaffen, möchte ich wiederholen."



EDGAR DEGAS, TOILETTE. PASTELL
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

Aus einem Aufsatz von Alfred Salmony im ersten Heft seiner Zeitschrift „Artibus Asiae". Die gesperrten Stellen sind von der Redaktion hervorgehoben.



MAX LIEBERMANN, KINDERSPIELPLATZ IM TUILERIEN-GARTEN. UM 1880. 26 : 35 cm. 7500 Mark



MAX LIEBERMANN, GARTEN IN NOORDWIJK. 1908
61 : 78 cm. 16000 Mark

AUKTIONSNACHRICHTEN

Versteigerung der Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes durch Hugo Helbing und Paul Cassirer. Berlin bei Paul Cassirer, 3. März 1925.

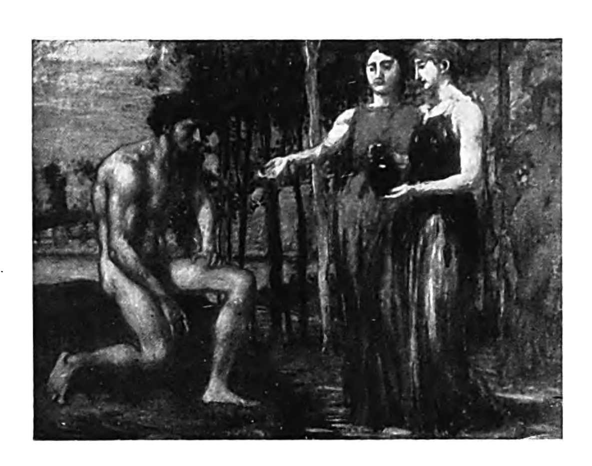
Diese Versteigerung bedeutete eine Kraftprobe und zugleich eine Beruhigung über die nach der Festigung der deutschen Währung aus dem Stadium der Unsicherheit noch nicht herausgekommene Frage nach dem Verhältnis von Wert und Preis bei Kunstwerken. Ist der deutsche Markt aufnahmefähig für ein Angebot von fast zweihundert Bildern des neunzehnten Jahrhunderts? Sind die Preise gegenüber der Vorkriegszeit gestiegen oder gefallen? Gelten die Namen alles oder gilt die Qualität? Auf die Beantwortung dieser und mancher andrer Fragen war man gespannt, um so mehr gespannt als in dieser bekannten Erlanger Sammlung neben vielen sehr guten Bildern auch sehr viel Mittelqualität mitlief; Niveau und manches Gleichgültige.

Nicht alles, was im Katalog aufgeführt ist, entstammte dieser Sammlung. Etwa zwei Dutzend Bilder, Händlerbesitz, waren zur Abrundung und Ergänzung hineingeschoben worden, mußten aber vor der Auktion zurückgezogen werden, damit die Flagge richtig die Ware deckte. Auch während der Auktion wurden ein, zwei Stücke zurückgenommen, weil Zweifel laut wurden und Aufregung entstand, ob ein Knaus wirklich ein Knaus und nicht ein Ernst Zimmermann war.

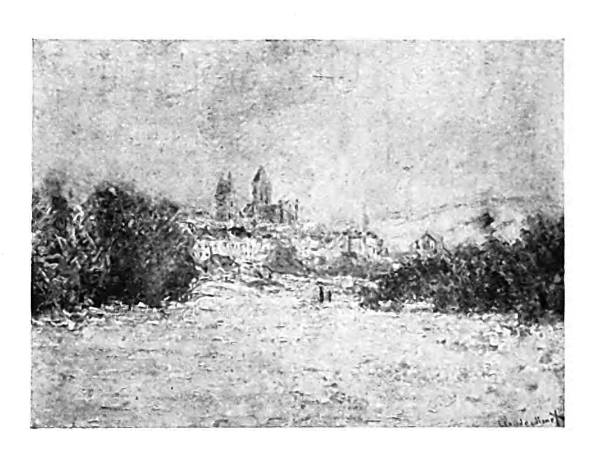
Das Gesamtergebnis der Versteigerung mag für manchen etwas Überraschendes haben, obwohl es ziffernmäßig annähernd den vorsichtigen Schätzungen entspricht. Im Grunde war es gar nicht so erstaunlich, wie es im ersten Augenblicke schien: gute Bilder hielten die Preise der Vorkriegszeit, waren sogar bisweilen teurer, die Mittelware fand geringe Gegenliebe. Einiges wurde verschleudert. Ein Bild von Habermann, Frauenakt, 83 : 68 cm, ging für 400 Mark weg; auf der Auktion Schmeil im Jahre 1916 brachten ähnliche Habermanns noch 3000 und 4000 Mark. Mäßig bezahlt war auch Trübner. Eine schöne Odenwaldlandschaft aus dem Jahre 1900 fand bei einem Ausruf von 6500 Mark kein Gebot. Trübner selbst pflegte in seinen letzten Lebensjahren 15000 Mark für solche Bilder zu fordern. Auch bei Corinth erwies es sich als unpraktisch, wenn der Künstler mit seinen Preisen dem Kunsthandel vorangeht anstatt ihm zu folgen. Die guten Bilder wurden zurückgezogen, weil sie die Limiten nicht erreichten, die mäßigen waren sehr billig. Gut bezahlt waren Liebermann und Slevogt, ferner Leibl und Marées; in kleinem Abstand auch Hans Thoma. Auch Karl Haider, für dessen Ansehen jetzt von manchen Seiten viel getan wird, hielt sich ungefähr auf der Höhe der Preise, die bei Schmeil bezahlt wurden.

Wir geben die wichtigsten Resultate:

Theodor Alt, Großmutter und Enkelin: 2800 Mark. — Lovis Corinth, Susanna 1890: 8000 Mark; Weiblicher Halbakt 1892: 8000 Mark; Wirtsstube 1893: 2100 Mark; Männerbildnis 1893: bei 1400 Mark zurück; Bildnis Walter Leistikow: bei 5800 Mark zurück; Bildnis Frau Schreiber: bei 7500 Mark zurück; Stilleben mit Blumen: 4000 Mark; Versuchung: bei 6800 Mark zurück; Reiterbild: 3000 Mark; Apostel Paulus: bei 6900 Mark zurück; Bildnis Herbert Eulenberg: bei 8000 Mark zurück; Kinderbild 1916: 4100 Mk.; Stilleben mit Schinken 1917: 2000 Mark; Bildnis Frau Corinth 1918: bei 2000 Mark zurück; Starnberger See 1922: 3500 Mark; Baby: 1550 Mark. — Courbet, Der gute Wein: 14000 Mark. — Daubigny, Obstbäume: 5000 Mark. — Daumier, Drei Köpfe: 5800 Mark. — W. v. Diez, Toter Hirsch: 1800 Mark. — Van Gogh, Die kleine Brücke: 6350 Mark. — Haider, Schlierseerin: 3000 Mark; Damenbildnis in Grau: 6100 Mark; Oberitalienische Landschaft: 3000 Mark. — Hodler, Das Strumpfband: 1950 Mark. — Kokoschka, Elblandschaft: bei 7500 Mark zurück; Damenbildnis: bei 4200 Mark zurück; Der Sommer: bei 8600 Mark zurück. — Leibl, Kopf eines Bauernmädchens: 9300 Mark; Zwei Frauenhände: 9500 Mark. — Lenbach, Bildnis Marco Minghetti: 800 Mark. — Liebermann, Die Spinnstube: 16100 Mark; Wirtsgarten, Studie 1879: 3600 Mark; Kinderspielplatz 1880: 7500 Mark; Landhaus 1895: 6200 Mark; Bildnis Dr. Linde:



HANS VON MARÉES, DIE LABUNG. UM 1880
64:84 cm. 35000 Mark



CLAUDE MONET, VÉTHEUIL IM WINTER
61:81 cm. 21000 Mark

bei 7300 Mark zurück; Selbstbildnis, Kniestück 1916: 7500 Mark; Garten in Noordwijk 1908: 16000 Mark. — Marées, Die Labung: 35000 Mark. — Monet, Vétheuil im Winter: 21000 Mark. — Nolde, Stilleben: 700 Mark. — Schuch, Atelier: 2200 Mark. — Slevogt, Selbstbildnis 1888: 1100 Mark; Selbstbildnis 1915: 4300 Mark; Landschaft 1921: 9500 Mark; Landschaft 1921: 6000 Mark; Sonnenbad: bei 8500 Mark zurück. — Spitzweg, Badende Nymphen: 12700 Mark. — Thoma, Der Morgengruß (großes Aquarell): 7500 Mark; Landschaft mit Eseltreiberin 1869: 11000 Mark; Des Künstlers Elternhaus: bei 6000 Mark zurück; Seelandschaft (Stresa), Aquarell: 2700 Mark. — Trübner, Rauchender Mönch: 3500 Mark; Niederhausen im Odenwald: bei 6500 Mark zurück; Gigantenschlacht: bei 11500 Mark zurück; Leonie de Baker: bei 4300 Mark zurück; Kreuzgang zu Seeon: 3000 Mark; Starnberger See: 4300 Mark; Schloßpark in Homburg: 3900 Mark. — Uhde, Die Tochter des Künstlers: 2200 Mark. — Vlaminck, Charenton: 1150 Mark. — Weisgerber, Heiliger in der Wüste: 650 Mark. — Zügel, Kühe an der Tränke: 7200 Mark.

Versteigerung der Sammlung L. von Liebermann-Zeichnungen durch Hugo Helbing und Paul Cassirer. Berlin bei Paul Cassirer, 4. März 1925.

Trotz der großen Zahl der Zeichnungen (316 Stück) hielten sich die Preise annähernd auf der Höhe der Vorkriegspreise. Pastelle und Aquarelle waren nicht dabei, nur Schwarzweiß-Blätter. Die schönsten Skizzenblätter des kleineren Formats brachten zwischen 400—600 Mark. Kleinigkeiten waren natürlich billiger. Die großen Zeichnungen der neunziger Jahre, oft auf grauem oder blauem Papier standen zwischen 900 und 1600 Mark und von den ganz großen Kreidezeichnungen aus der Zeit um 1912 brachte eine holländische Flachlandschaft 1700 Mark. Am teuersten war die große, sehr schöne holländische Dorfstraße von 1902: sie wurde der Nationalgalerie für 2850 Mark zugeschlagen, nachdem die Bremer Kunsthalle bei 2700 Mark verzichtet hatte. Die frühen Blätter, wie die Studien zum Altmännerhause oder zum Waisenhof, wurden mit 300—600 Mark bezahlt.

E. W.



MAX SLEVOGT, SELBSTBILDNIS. 1915
46:37 cm. 4300 Mark



HANS THOMA, LANDSCHAFT MIT ESELTREIBERIN. 1869
87:69 cm. 11000 Mark



USSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Verlag Bruno Cassirer: eine Ausstellung „Aus der Werkstatt eines Verlages". Die Entstehungsweise der graphischen Techniken und des illustrierten Buches, Probedrucke, Platten, Steine, Holzstöcke, Entwürfe zu Illustrationen, Aquarelle, Buchdeckelzeichnungen, Einbände usw. von Liebermann, Corinth, Meid, Kubin, Großmann, Pascin, Walser usw.

Berliner Museen: Die Berliner Kunstmuseen werden vom 1. April ab von 10—4 Uhr geöffnet sein.

Verein Berliner Künstler: Gedächtnisausstellung Friedrich Kallmorgen

Neue Kunsthandlung: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle von G. v. Finetti.

Galerie J. Casper: Kollektionen von M. Schels, Lasslo Gabon und H. v. Arnim.

Galerie Carl Nicolai: Kollektionen von Ed. Bischoft und Jul. Freymuth.

Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein: Gemälde und Aquarelle von Anton Kerschbaumer und Aquarelle von Hans Christoph Drexel.

Staatliche Kunstbibliothek: Die Werke der Marées-Gesellschaft 1917—1925.

Fritz Gurlitt, Budapester Straße: Gemälde und Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Kreis der Manieristen.

Erwin Rosenthal: Mittelalterliche Miniaturen, Handschriften, Druckwerke des 15.—16. Jahrhunderts.

MÜNCHEN. Moderne Galerie Thannhauser: Aquarelle von G. Nymen — Egbert.

HAMBURG. Galerie Commeter: Aquarelle von Barlach, Casper, Corinth, Heckel, Hofer, Klee, Kokoschka, Kubin, Liebermann, Pascin, Pechstein, Seewald, Slevogt u. a.

Kunsthaus Karl Heumann: Kollektionen von E. Pajoken, Thomas Herbst, C. Oesterley u. a.

DRESDEN. Kunsthaus Emil Richter: Am 25. und 26. Mai dritte Kunst- und Antiquitätenversteigerung.

BERN. Gutekunst & Klipstein: Radierungen und Lithographien von Bernard, Maillol, Manet, Matisse, Pissarro, Renoir, Rodin, Sisley u. a.

WIEN. Neue Galerie: Handzeichnungen, Graphik und Buchkunst von Hugo Steiner-Prag.

CHEMNITZ. Kunsthütte und Kunsthandlung Gerstenberger: Gedächtnisausstellung Hans Thoma.



LOVIS CORINTH, GÖTZ VON BERLICHINGEN

ERWERBUNG DES DORTMUNDER MUSEUMS FÜR KUNST UND GEWERBE

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG



FERDINAND WALDMÜLLER, BILDNIS FRANÇOIS HOURY. 1834





DIE ÖSTERREICHISCHE GALERIE IM WIENER BELVEDERE

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Voriges Jahr hat Haberditzl das Barock-Museum im unteren Belvedere, wo früher die moderne Sammlung, noch früher die Ambraser-Sammlung, die schönen Waffen, untergebracht waren, vollendet, und damit eine dekorative Aufgabe glänzend gelöst. Jetzt ist das obere Belvedere mit den Werken des neunzehnten Jahrhunderts fertig geworden. Europa besitzt eine Galerie mehr für zeitgenössische Kunst. Nach der Anlage kann sie die beste von allen werden.

Es hingen schon einmal schöne Bilder hier. Bis Ende der achtziger Jahre beherbergte das bezaubernde Schloß, der schönste Bau Hildebrandts, die kaiserliche Sammlung, die dann im neuen Hof-Museum eingesargt wurde. Nachher residierte der Thronfolger hier, und Wilhelm II. erging sich mit ihm in Zukunftsplänen. Wenn man keinen anderen Grund hätte, sich über den Wechel des Regime zu freuen .... Moderne Bilder sind immer noch eher fähig, solche Räume zu bewohnen als moderne Fürsten.

Haberditzl, einer der wenigen heutigen Museumsdirektoren von der Klasse Tschudis, hat hier sein Meisterstück geschaffen. Die Aufgabe war viel schwieriger als im achtzehnten Jahrhundert, als man die Rubens und die anderen Herrlichkeiten herbrachte. Damals hatte man zuviel des Guten für die üppigen Wände. Jetzt gab es viel zu wenig. Wohl zahllose Bilder, von Kunst-Kommissionen nach dem bekannten Prinzip der Admiration mutelle zusammengekauft. Der von Dornhöffer, dem früheren Direktor, erworbene Besitz war ein respektabler Anfang. Siebte man das Material mit der von der Würde des Lokals gebotenen Strenge, langte es kaum für den dritten Teil der Säle. Dabei mußte Haberditzl schnell den Nachweis von der Durchführbarkeit seines Projekts erbringen, um das Palais vor praktischerer Verwendung — man schwankte



FR. HEINR. FÜGER, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

eine zeitlang zwischen Spielbank und Invalidenheim — zu sichern. Dabei gar kein Geld, weder für die Einrichtung noch viel weniger für neue Erwerbungen. Haberditzl schaffte es, stampfte es aus der Erde, bettelte es sich zusammen, schaffte soviel, daß heute die Galerie an Materialwert immerhin schon in die vordere Reihe moderner Museen gehört. Kommt es auf Anordnung an, steht sie unerreicht da. Wohl begünstigte das Lokal, die prachtvollen Verhältnisse, die stets wechselnden Ausblicke aus den Fenstern auf die wunderbarste aller Esplanaden, jede vernünftige Anstrengung. Immerhin konnten dieselben Umstände einem weniger taktvollen Regisseur ebenso viele Gefahren bringen. Man schaudert, wenn man sich einen erlebnisreichen Kunstmenschen des Nordens vor die Aufgabe denkt.

Sehr wesentlich ist heute bereits der Besitz an Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts. Zwei sehr schöne Delacroix', ein Blumenstück allerersten Ranges (man könnte das Wort Renoirs von den blumigen Reiterschlachten Delacroix' umdrehen) und eine Skizze zu dem Kampf mit dem Engel in Saint Sulpice. Hübsche Kleinigkeiten von Géricault, Daumier, Corot; eine durch geschickte Wandbekleidung wirksam gewordene Landschaft aus der Spätzeit Millets. Mehrere Courbets, darunter eine schöne Wiederholung des Homme blessé des Louvre. Den frühen Manet aus früherem Besitz hat man gegen einen herrlichen Akt von Renoir aus 1903 eingetauscht, der das im Motiv ähnliche Bild aus den siebziger Jahren, das schon früher in die Sammlung gekommen ist, in den Schatten

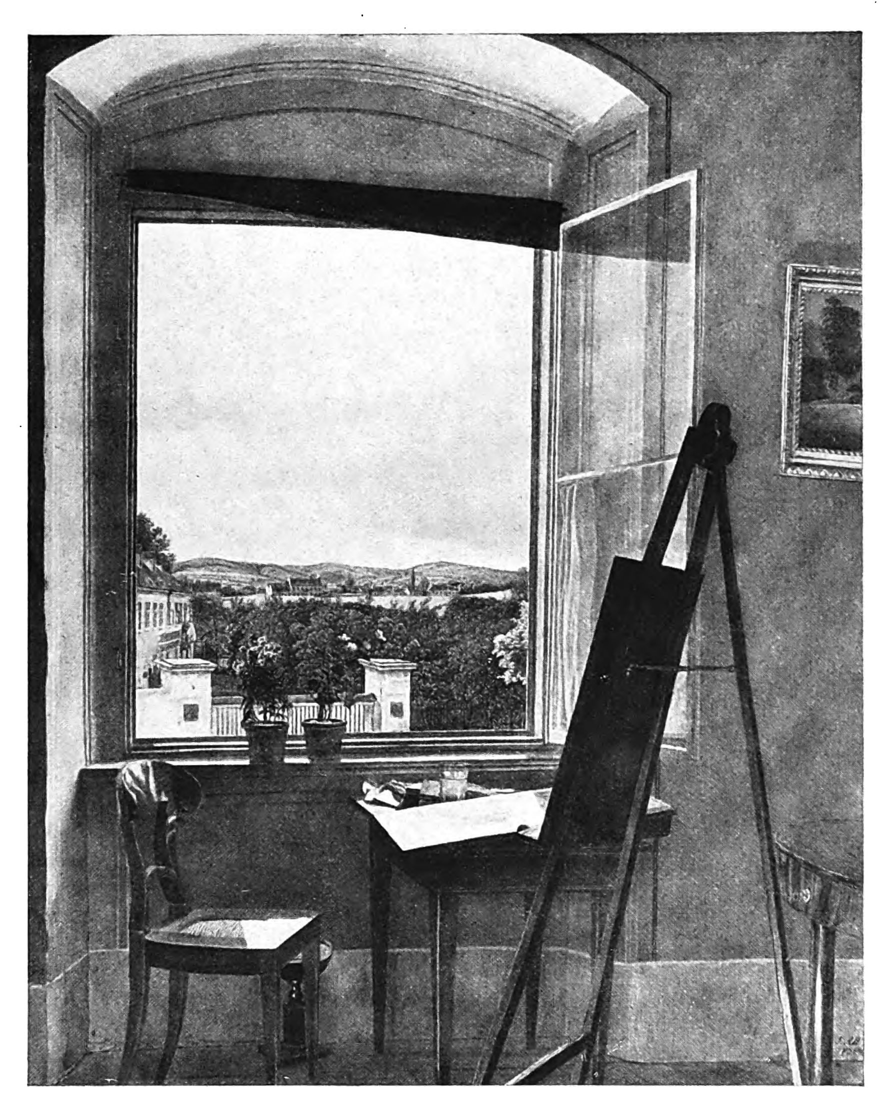




JOHANN B. VON LAMPI, DIE GRÄFINNEN THOMATIS

stellt; eine Demonstration der immer noch hier und da angezweifelten Höhe des späten Renoir von seltener Beweiskraft. Von Monet, bei dem das Gegenteil feststeht, ein apartes Frühbild, die Szene mit den Fischerbooten, schön im Ton.

Von Deutschen besitzt die Galerie recht gut Marées, Feuerbach, Leibl und Trübner; von Marées ein paar schöne Skizzen und das Bildnis Marbachs; von Leibl die Gräfin Treuberg, die Skizze zu den „Kritikern" und ein paar ausgesägte Fragmente von 1880; von Menzel den kleinen amüsanten Esterhazy-Keller in Wien. Zu den beiden Feuerbach-Bildnissen ist das Hauptwerk „Orpheus und Eurydice", von Osthaus, dazu gekommen. Von früheren Deutschen Krüger, Friedrich, Blechen mit hinreichenden Exempeln; von Krüger zwei Perlen: das bekannte Bildnis der Nichte (Leihgabe) und die Rose im Wasserglas, von der Feinheit des Stilllebens auf dem Dresdner Dreiflügelbild Dürers. Haberditzl hat wirklich gewaltig aufgeräumt. Zahllose Trophäen der früheren Ära verschwanden. Leider haben das blecherne Meeres-Idyll Böcklins und der eine der beiden unsagbaren Klinger, das riesige „Urteil des Paris", widerstanden. Die ganze größenwahnsinnige und hartleibige Ideologie der achtziger Jahre, die kein Alkoholismus in Schwingung zu setzen vermochte, wird offenbar. Wenn wenigstens der fürchterliche Rahmen aus angestrichenem Stuck fehlte! Unter den Blicken der drei Fratzen in dem Rahmen verwandelt sich der Bau Hildebrandts in ein Magdeburger Bierlokal, und der Geist Eugens, des Edlen Ritters, übergibt sich. Hie



JAKOB ALT, BLICK VOM ATELIER DES KÜNSTLERS. AQUARELL. 1836

wäre es am Platz, wieder einmal mit Mechthilde Lichnowsky Mausi zu sagen! Hundert Corot und Delacroix kommen nicht gegen so einen Klinger an.

Die Werke der lebenden Meister, an der Spitze Liebermann und Corinth, werden in einem besonderen Pavillon untergebracht, der noch nicht fertig ist. Diese Abteilung, die bis in die neueste Zeit geht, habe ich nicht gesehen. Die Erwerbungen werden, wie sich von selbst versteht, verschieden beurteilt.

In vollendeter Übersichtlichkeit präsentiert sich die österreichische Malerei, natürlich der Grundstock der Sammlung. Sie ist, abgesehen von einem gutmütigen Repräsentationsraum mit Makarts heroischen Ariadnen aus dem Ronacher, im oberen Stockwerk untergebracht, und die Anordnung zieht das Maximum aus ihr heraus. Mit Lampi und ein paar hübschen Fügers beginnt sie. Alle Spitzen haben eigene Kabinette, natürlich vor allem Waldmüller, der doch ein wenig überschätzte Führer, und seine entlaufenen Schüler Canon und der verwegene Romako; dann Rahl, die vier Schindler und der unvermeidliche Pettenkofen. Neu war für mich der Böhme Navratil mit zwei sehr hübschen Bildern, Tänzerin und Damenbildnis, und eine reizende Landschaft von Adalbert Stifter. Schwinds Poesie rettet auch die Anordnung nicht. Seine kleine Naturstudie nach der Tochter mit dem Sonnenschirm, die uns schon auf der Jahrhundert Ausstellung entzückte, wiegt die ganze flaue Lyrik auf. Dazu die Wiener Nazarener. Dann Jakob Alt mit bezaubernden Aquarellen, namentlich ein Blick aus

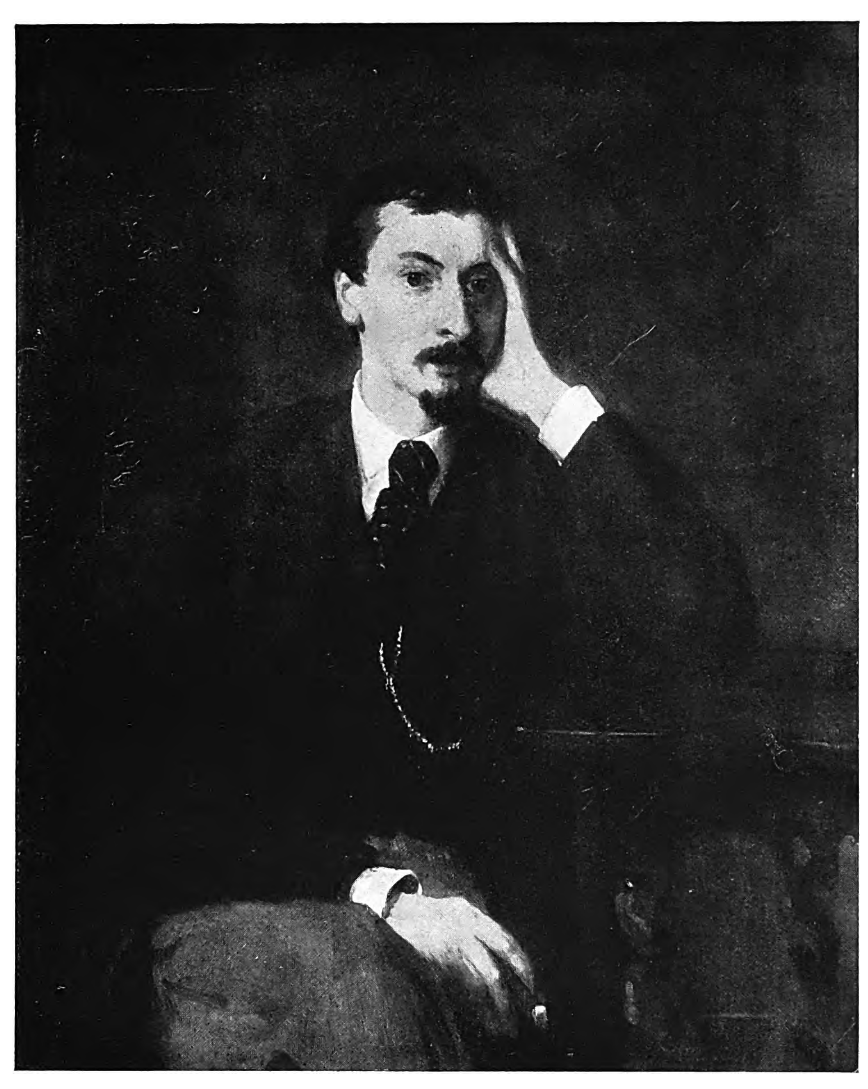
seinem Atelier, das man als Pendant eines Dresdner Atelierfensters von Friedrich aufgehangen hat. Der jüngere Alt, der bekannte Liebling der Wiener, Veteran der Sezession, mit schönen Aquarellen und recht mäßigen Ölbildern. Die meisten Wiener hätten mit Wasserfarbe malen müssen. Natürlich ein Saal mit Schuch. Allmählich wird einem dieses schwammerlinghafte Virtuosentum zuviel. Wenn Schuch große Bilder malt, glaubt man eine ins kilometerhafte vergrößerte Semmelkrume zu sehen. Nur sein schönes Selbstbildnis, ein alter Bekannter, zeigt die Berührung mit Leibl.

Viele der hier erwähnten Bilder hat Haberditzl in den letzten Jahren erworben, zumal die Hauptwerke der Reichsdeutschen und Franzosen. Es hat nicht immer zu unentbehrlichen Meisterwerken gelangt, denn man mußte etwas an die Wände haben; immer zu Werken von Meistern. Die Zurichtung, Rahmung, Wahl der Wandbekleidung, Zusammenstellung der Bilder an der Wand und im Raum, ist über alles Lob erhaben. Man kann nicht besser hängen.

Einen wesentlichen Teil der Mittel erhielt Haberditzl durch den Doubletten-Verkauf der Albertina.



MORITZ VON SCHWIND, BILDNIS ANNA SCHWINDS



HANS VON MARÉES, BILDNIS DES DICHTERS HANS MARBACH. 1871

teilung. Gustav Glück beabsichtigte die vor einigen Jahren gefundene große Madonna von Duccio oder Cimabue auf diesem Wege zu erwerben. Noch größere Projekte schwebten, und Haberditzl hing der Himmel voller Geigen. Aber dieser Mann, der mit Tschudi die unzureichende Gesundheit teilt, hat auch dies mit ihm gemein, einer der bestgehaßten Männer seines Kreises zu sein. Was für Tschudi die Anton von Werner, Meyerheim, Kaulbach waren, sind in Wien andere Konsorten, die dem Direktor der Galerie nicht verzeihen, die Kunst den Künstlern vorzuziehen. Wohl verfolgt ihn kein Wilhem II., aber das ist kaum ein Vorzug, und dafür fehlen ihm die einflußreichen Freunde Tschudis und die vermögenden Leute, die stets bereit waren, Tschudis Bilderkäufe zu decken. Haberditzl ist im Grunde wesentlich schlimmer daran. Das Prestige eines Angegriffenen ist in einer Republik immer geringer als in einer Monarchie, zumal in dem Kaiser-

Der Kunstbesitz des österreichischen Staats ist unerschöpflich. Wie in allen fürstlichen Sammlungen hat die Laune der gekrönten Liebhaber manche Meister und Schulen ganz unverhältnismäßig bevorzugt und oft ohne Rücksicht auf Qualität in Mengen aufgestapelt, während ungleich wichtigere Werte blind vernachlässigt wurden. So besitzt die alte Staatsgalerie, das frühere Hof-Museum, so gut wie keine italienischen Primitiven, und Meister der Plastik fehlen ganz. Mit vernünftiger Liquidation der übertriebenen Fülle ließen sich nahezu unbegrenzte Mittel für neue Erwerbungen gewinnen. Allein in dem riesigen Teppich-Depot (gegen achthundert Gobelins, meist aus dem achtzehnten Jahrhundert) stecken viele Millionen. Man begann in bescheidensten Grenzen mit einer besseren Ver-

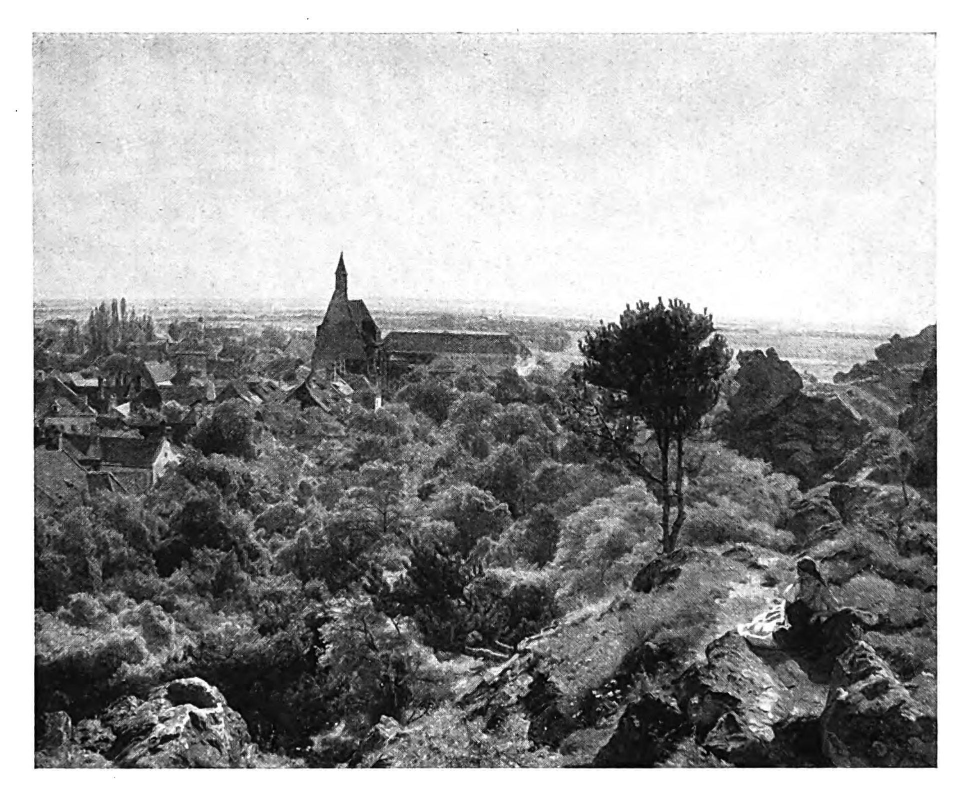
reich Deutschland, in dem der gelassene Gentleman der National-Galerie Träger eines unbeugsamen Widerstandes gegen das Kalmüken-Regime war. Es ist kein Vergnügen, gegen den Kunstreferenten der Neuen Freien Presse zu kämpfen. Vermutlich hat die Feindseligkeit gegen Haberditzl die Opposition gegen den Verkauf der Doubletten gesteigert. Der kopfscheue Minister, der mit der Politik genug zu tun hat, gab nach und verbot eines Tages jeden Handel mit Staatsbesitz. Seitdem können Haberditzl und sein tüchtiger Assistent Bruno Grimschitz die Daumen drehen. Die glänzend begonnene Aktion ist plötzlich abgebrochen.

Eine prinzipielle Frage, die auch uns angeht: Soll man, soll man nicht verkaufen? Natürlich ist



EUGENE DELACROIX, JAKOB RINGT MIT DEM ENGEL

die Frage heikel und nicht summarisch zu entscheiden. Immerhin braucht man nicht gleich für Rembrandt und Tizian zu fürchten. Wenn es sich um achthundert Gobelins der gleichen Zeit oder um zahllose Doubletten von Stichen alter Meister handelt, bedeutet die Frage kein Problem. Zwischen einem Renoir oder Cézanne und einem Dutzend Wandteppichen ist nicht zu zögern. Auch nicht zwischen Duccio und ein paar flauen van Dycks. Erst recht nicht zwischen achthundert Max Klingers und einem Marées. Ein System ist schwer aufzustellen, obwohl immerhin diese und jene Methode gegen wildeste Willkür gefunden werden könnte. Man darf über uferlosen dialektischen Diskussionen eins nicht übersehen: so schlimm die künstlerische Produktion zurückgegangen ist, so gewiß ist das Verständnis für Qualität gestiegen; eine Errungenschaft, auf die man sich nicht zuviel einbilden soll, da sie auch dem seelenlosesten Händler gelingt. Immerhin, das Wissen von den Werten war nie größer, und nutzt man es nicht, verfehlt man eine der blutwenigen Möglichkeiten, die uns bleiben. Mögen wirklich bei der Liquidation überflüssiger oder entbehrlicher Dinge Dummheiten passieren, so fragt sich, wo die größeren Chancen liegen und ob der zum Abstauben verurteilte schöpferische Galeriedirektor der Allgemeinheit mehr nützt. Es wird hier wie überall auf den Mann ankommen. Ein Haberditzl könnte das Nationalvermögen verhundertfachen. Wiens Fremden-Industrie ist auf gute Museen angewiesen. Schon heute hat die Leitung der österreichischen Galerie der Stadt Schätze geschenkt. Ein Ochse kann auch mit Abstauben Unheil anrichten. Ich bin für Stoffwechsel.

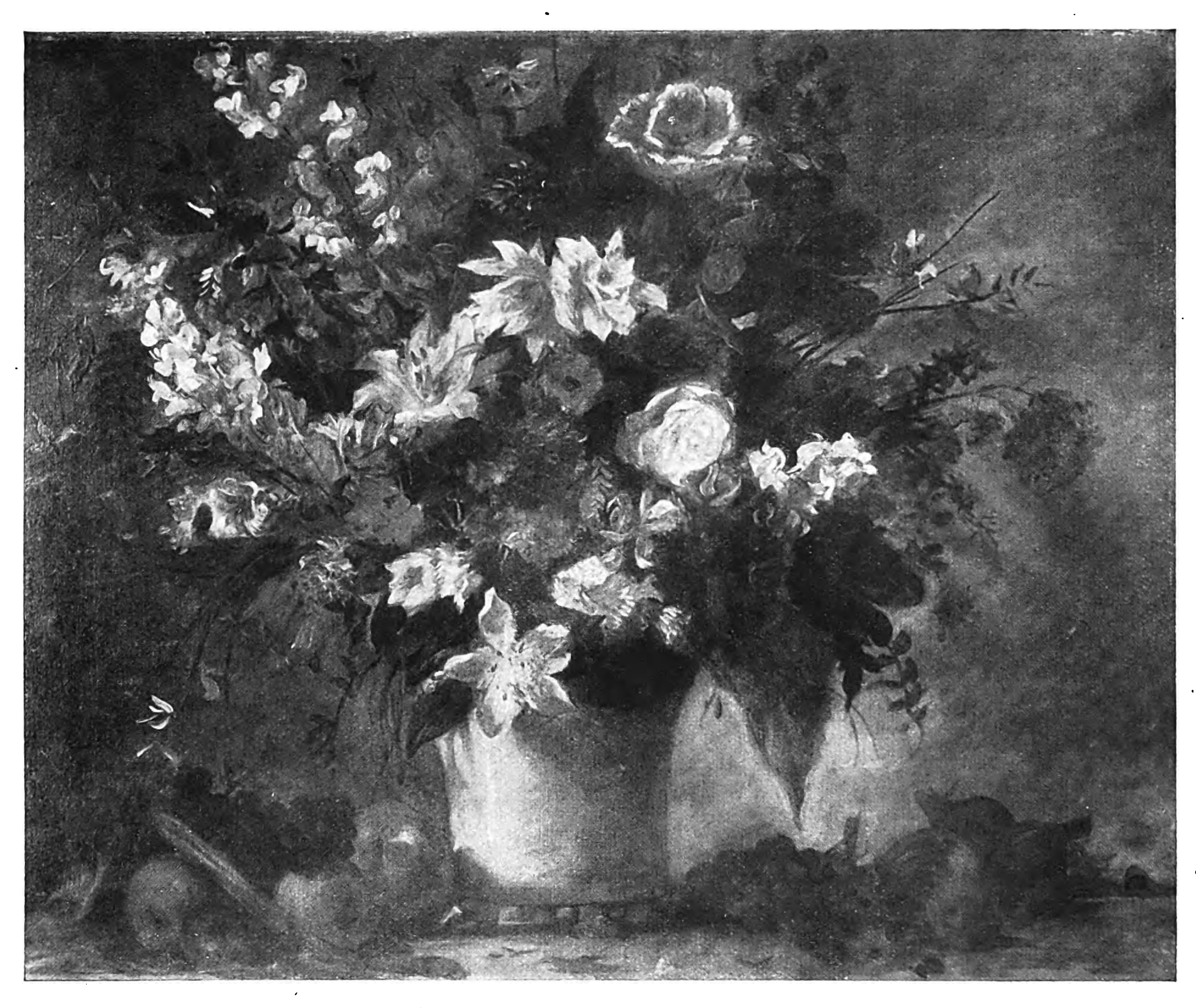


FERDINAND WALDMÜLLER, MÖDLING. 1848





GUSTAVE COURBET, DER VERWUNDETE



EUGÈNE DELACROIX, BLUMENSTILLEBEN. 1834

RAUM UND KÖRPER

VON

AUGUST ENDELL

Alle bildende Kunst lebt im Räumlichen. Das in ihr Wirksame ist Körper oder Raum. Beides erscheint als das Allerselbstverständlichste und ist doch ein fast undurchdringliches Rätsel. Wir halten beides mit Hilfe unserer Netzhautbilder, also Räumliches durch ein Flächenhaftes. Und damit sind wir mitten in den größten Schwierigkeiten.

Wir sagen, wir sehen ein Haus und sehen doch nur eine Fläche im Raum. Aber was ist eine solche Fläche eigentlich? Die Mathematik gibt seltsamerweise eine unklare Antwort.

Anmerkung der Redaktion: In den Tagen, als dieser Aufsatz zum Druck gegeben wurde, ist August Endell vierundfünfzigjährig an den Folgen einer Krankheit gestorben, wogegen er sich jahrzehntelang hat wehren müssen. Mit ihm ist einer der Pioniere der kunstgewerblichen und architektonischen Bewegung, die um die Jahrhundertwende einsetzte, dahingegangen. Gegenüber der Behauptung, Endell sei bereits historisch geworden, ist festzustellen, daß eben jetzt eine neue Baukunst auch auf sein Wollen und auf seine Formen zurückgreift. Endell war Leiter der Breslauer Akademie und Kunstgewerbeschule und sollte ein Meisteratelier in Berlin übernehmen. Es ist sehr zu beklagen, daß es dazu nicht gekommen ist, denn seine pädagogischen Gaben waren groß. Wir werden an dieser Stelle sicher noch oft von Endell sprechen müssen, wie in der verflossenen Zeit häufig auch von ihm und seinen Arbeiten die Rede war. Inzwischen mag sein Aufsatz für ihn zeugen — besser als jeder Nachruf es könnte.



Um die Gleichheit zweier Dreiecke, die rechts und links gewendet sind, zu erweisen, bleibt ihr nichts übrig, als sie aus der Ebene heraus in den Raum zu nehmen, sie umzukehren, bis sie sich aufeinander legen lassen*). Höchst merkwürdig, daß die strengste Wissenschaft mitten in den begrifflich reinsten Anfangsgründen von Aufeinanderlegen reden muß. Und doch sind die Dreiecke ohne jede Widerrede ein und dasselbe. Noch schwieriger wird der Fall, sobald es sich um ein Dreieck auf einer Kugelfläche handelt, das von innen und außen gesehen wird. Das ist auch ein und dasselbe, und doch sind es zwei völlig verschiedene, die sich überhaupt nicht zur Deckung bringen lassen. Zu jeder angeschauten Fläche gehört eben ein Ort im Raum, eine Richtung, aus der sie betrachtet wird, gewissermaßen ein „Ich". Nur solche anschaulichen Flächen sind uns gegeben, nicht die reine Fläche der Mathematik, die wir erst durch ein Absehen (abstrahieren) von der Ich-Gebundenheit der Anschauung im Denken gewinnen können. Es ist eine seltsame und kaum beachtete Eigentümlichkeit unseres Seelenlebens, das überall im Anschauen, Vorstellen, Fühlen an das Unbegrenzte, Unendliche heranreicht und in ihm wurzelt — Raum und Zeit sind nur Einzelfälle und nicht die wichtigsten — und alles Denken besteht im künstlichen Begrenzen, Zusammenfassen, Absehen vom Gleichgültigen, damit wir die Fülle des Gegebenen meistern können, der Wille ein klares Ziel bekomme, das Leben überhaupt möglich werde.

Was haben diese knifflichen Überlegungen mit der bildenden Kunst zu tun? Alles.

Wir sehen eine Landschaft, eine weite Ebene mit Bach und Baum, Gebirge dahinter. Von allem aber sehen wir nur die uns zugekehrten Oberflächen. Der Baum reißt für das Auge ein unsinniges Loch in Bach und Berg. Das stört uns nicht. Dahinter geht Bach und Feld irgendwie weiter und wenn der Baum uns einmal wirklich irgend etwas verdeckt, so erstaunen wir darüber nicht. Unsere Anschauung ist nichts weniger als genau, selbst wenn wir ganz genau hinzusehen meinen. Wir sehen eben nur was vom Augenbilde wichtig ist, sonst kämen wir mit keinem Anblick zu Ende.

Was aber sehen wir von einem Feld? Sicher nur seine Oberfläche. Aber nicht wie eine Haut, die auf dem Boden liegt, das wäre eine ganz lächerliche Vorstellung, denn wir wissen genau, daß unter dem Ährenfeld Erde und Gestein ist. Das Wie geht uns aber im einzelnen nichts an. Die Berge verdecken einander. Sie liegen in ganz bestimmter Form, an ganz bestimmten Orten und Entfernungen. Der Kartenzeichner kann sie aufmessen, und wir erstaunen grenzenlos, wenn wir seine Aufmessungen zu Gesicht bekommen, selbst bei Bergen, die wir seit vielen Jahren gesehen haben.

Unser Sehen ist ein höchst ungefähres, durch die Erinnerung ergänztes, willkürliches. Wir sehen nur, was uns grade wichtig ist. Wir können es jederzeit ergänzen, sobald wir es nötig haben. Daher der merkwürdige Irrtum, daß das Gesehene etwas ganz Festes und Klares sei (daran ist vor allem die Photographie schuld, die uns überall ein bis zur Kleinlichkeit Bestimmtes vortäuscht), daher die Unklarheit über die Grenzen unseres Sehens, daher aber auch der erstaunliche Reichtum, wie wir ein- und dasselbe auffassen können, daher die merkwürdige Möglichkeit der Maler, aus derselben Landschaft tausend verschiedene Wesen zu schaffen. Daher auch die Ratlosigkeit, zu sagen, was uns eigentlich an einer Landschaft gefällt. Beim Erklären wird meist Angeschautes, Vorgestelltes und Gedachtes willkürlich durcheinandergeworfen. Und doch sind von dem erstaunlichen Gemenge des Ansehens, Vorstellens, Denkens, die das Wahrnehmungsbild zusammensetzen, nur Sehen und Anschauen einer Wirkung auf unser Gefühl fähig, können für die künstlerische Wirkung eine Bedeutung haben.

Auf manchen Teilen der Erde hat man die Schönheit der Landschaft lange überhaupt nicht bemerkt. Alle Aufmerksamkeit gehörte dem nackten Körper. Er bildet jedenfalls eine ringsum geschlossene Fläche. Auch diese können wir nicht auf einmal übersehen, wir müssen das den Augen Gegebene durch das nicht Sichtbare früher Gesehene ergänzen. Auch das geschieht reichlich ungenau. Innerhalb dieser Oberfläche liegt der Körper. Aber von diesem stellen wir nur das wenigste uns deutlich vor. Für unsere Freude am nackten Körper wäre es geradezu vernichtend, wollte man das Innere mit allen Muskelschichten, den Eingeweiden, dem Blutumlauf und den Verdauungsvorgängen sich vorstellen, wie etwa der Arzt es tut. Die Schönheit des Körpers liegt ganz im Schaubaren, das wir wiederum nicht als Haut empfinden, sondern

*) Dritter und vierter Kongruenzsatz.

als Körper, ohne uns über das, was unter der Haut ist, irgendwelche klaren Gedanken zu machen. Sie liegt in Stellungen, Bewegungen, Überschneidungen, in Hautfarbe und Festigkeit des Fleisches, soweit sie durch Farbe und Form sich darstellen. Wie bei der Landschaft können Jahrtausende von Künstlern immer neue Schönheiten entdecken. Ähnlich ist es bei den Tieren, nur daß — während beim Menschen Knochengerüst und Muskeln (was der Maler so Anatomie nennt) scheinbar den wirklichen Körper darstellen — bei den Tieren meist Fell und Federkleid und Flügel die eigentliche Form fast bis zur Unkenntlichkeit verdecken.

Der Mensch bildet Gefäße für seine Zwecke. Zweifellos sind sie einfacher und begrenzter wie alle Gebilde der Natur. Wir können sie in die Hand nehmen, sie leicht von allen Seiten betrachten. Sie scheinen uns schön oder häßlich. Diese Wirkung können wir erst verstehen, wenn wir uns klar machen, was wir nun eigentlich an ihnen sehen und wiederum ist das recht verwickelt.

Eine Porzellantasse hat eine Oberfläche, innen und außen. Dazwischen sitzt etwas Geheimnisvolles, gebranntes Kaolin und Glasur auf beiden Seiten. Wie dick der Scherben ist, wird uns sicher nicht auf den ersten Blick klar. Unser Miß- oder Wohlgefallen steht schon fest, lange ehe wir durch genaues Vergleichen und Messen seine Dicke und seinen Aufbau festgestellt haben, geschweige seine Farbe und Art. Das sind Fragen technisch-konstruktiver Natur, die uns gewöhnlich gar nicht beschäftigen. Die wirkliche Form hat hier für den künstlerischen Genuß gar keine Bedeutung.

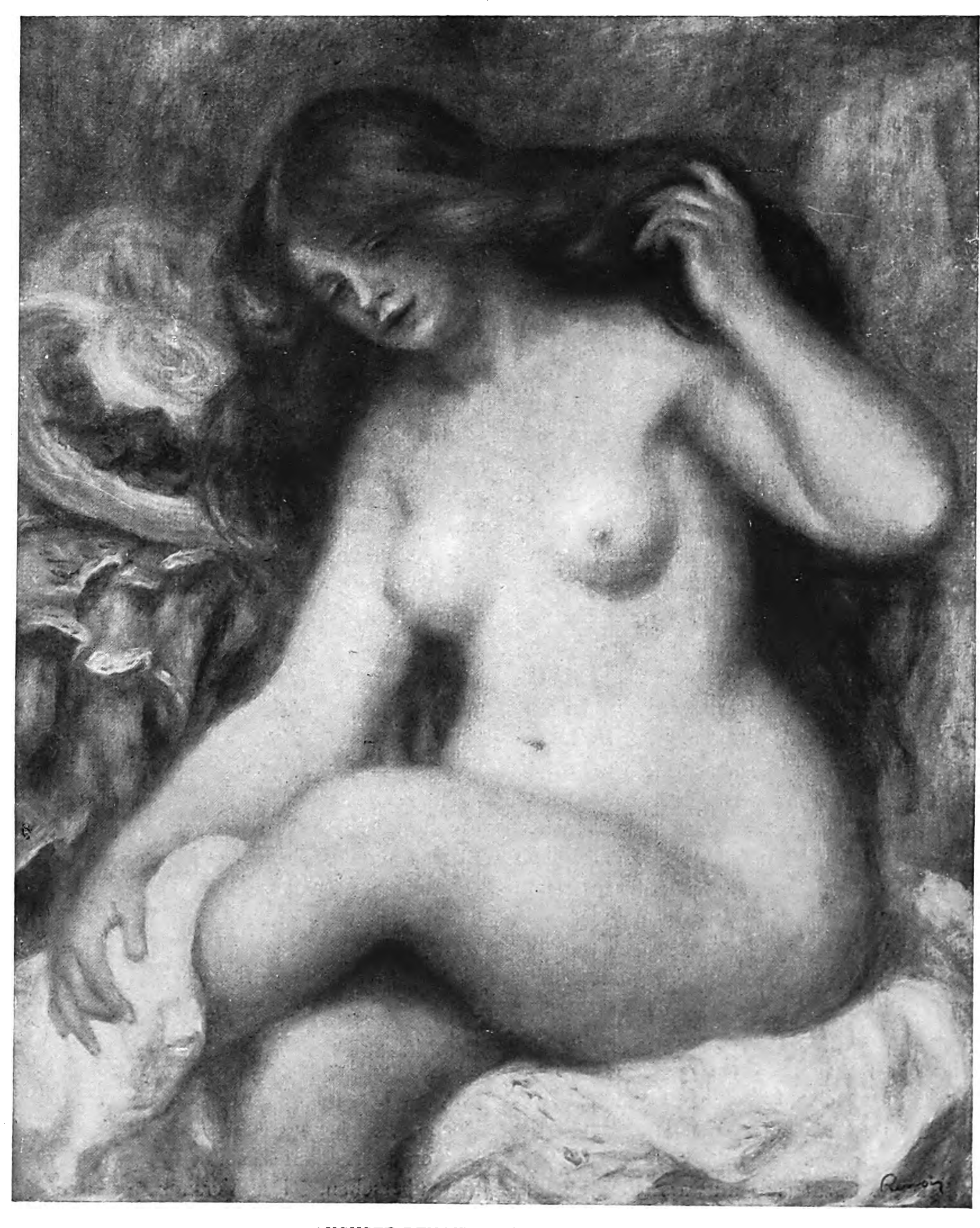
Nehmen wir ein noch einfacheres Beispiel: eine Schale, aus einem dünnen Blech getrieben, ohne jede Verstärkung. Sie hat zwei Oberflächen, deren Gleichheit offenkundig ist und sind doch völlig verschieden im Aussehen, wie Kugelinneres und Kugeläußeres, eine Spiegelung gleichsam in der fünften Dimension. Verschieden sind nur die Blickrichtungen. Beidemal mit ganz anderen Überschneidungen und anderer Verteilung des Glanzes. Wir haben auf beiden Seiten ganz verschiedene Eindrücke, die wohl in ihrer Folge und ihren Verhältnissen eine gewisse Ähnlichkeit haben. Sie sind gewissermaßen eine Art Umkehrung voneinander und sind doch so verschieden, daß sie weder mathematisch noch künstlerisch „zur Deckung" gebracht werden können. Das körperlich und stofflich Eine zerfällt für Anschauung und Empfindung in zwei Wesenheiten.

Die Kunst hat nichts mit dem Ding an sich, das nur durch das Denken aus der Anschauung herausgezogen werden kann, sondern nur mit der auf unser Gefühl wirkenden Anschauung zu tun, dem schönen Schein.

Am verwickeltsten aber liegen die Verhältnisse bei einem Gebäude. Wir können es nur langsam umwandern, vollständig sehen können wir es aber nie. Wir kennen unser eigenes Haus nicht wieder, wenn wir es zum erstenmal von einem Kirchturm aus erblicken. Zunächst ist ein Haus ein Körper, der irgendwie angefüllt ist, von dem wir meist sehr wenig zu sehen bekommen und noch weniger beachten. Nur von wenigen Teilen, die für unser tägliches Leben wichtig sind, haben wir genaue Vorstellungen. Und selbst wenn wir darin ein- und ausgehen, können wir uns meistens den Zusammenhang von außen und innen, Haus und Raum schwer begreiflich machen.

Ein viereckiger Klotz, 7 m hoch, 20 m lang und 4 m breit ist mathematisch ein und dasselbe, ob ich ihn von außen ansehe oder von innen, ob ich ihn als Körper auffasse oder als Raum und doch sind es zwei ganz getrennte Wesenheiten, die beide nichts miteinander zu tun haben. Anschaulich kann ein Körper oder Raum nur von einem bestimmten Punkte werden. Ein Haus sieht ganz anders aus von der Straße, anders von dem gegenüberliegenden vierten Geschoß. Eine Kirche ist ganz etwas anderes vom Schiff aus als von der Empore. Ein Raum kann wie jede Form, Ebene, Fläche, Körper nur als ein Nacheinander erlebt werden, man sagt ungenau als Bewegung. Ein Blatt erlebe ich als ein Fortgehen in der Achse und gleichzeitiges Ausbreiten nach beiden Seiten und über dieser Grundharmonie schwebt die Melodie des Umrisses, des Randes, des Rippennetzes und der Farbenflecke. — Einen Hauskörper empfinde ich als ein aus der Tiefe auf mich zukommendes breites und gleichzeitig nach oben sich Erhebendes. Gehe ich aber in einen solchen Körper hinein, so breitet sich der Raum vor mir nach beiden Seiten aus und schwingt sich über mich. Ein Raum hat keine Rückseite in der Erscheinung, nur in der Vorstellung kann er sie bekommen, indem die Reihe der Erscheinungen zu einer überanschaulichen Vorstellung verschmilzt.





AUGUSTE RENOIR, NACH DEM BADE. 1903

Von hier wird deutlich, warum das stärker empfindende Barock den Zentralraum, den die Renaissance literarisch begrifflich als etwas Besonderes verehrte, in den Langraum, in die Ellipse überführte, die zwei eigene Achsen hat. Der Kreis als Grundriß ist gar nicht erlebbar.

Indem wir in einen Kreisraum eintreten, geht vor uns her eine Achse durch unseren Kopf und macht aus dem Kreis eine Mißgestalt.

Zweifellos ist die raumbegrenzende Wand ein Körper, aber wir erleben nur seine Oberfläche, wohinter irgend etwas ist, was aber nicht anschaulich werden kann, und die Gotik, die sich immer bemüht, den Körper klar zu machen, macht die Wand anschaulich durch ein besonderes Hervorheben ihrer Stärke in den schrägen Laibungen. Das Gewölbe ist für die Anschauung auch nur eine Oberfläche. Für den Baukundigen ist es oft störend, wenn er es sich nach seiner Stärke und seiner Hintermauerung vorzustellen sucht, denn dann geht alle wirkliche Anschauung verloren.*)

Säulen und Pfeiler sind, wie alle Flächen, nur anschaulich gegeben und müssen in der Vorstellung aus der Erinnerung ergänzt werden; daß sie körperlich ausgefüllt sind, wird bei der Anschauung mitempfunden. Am leichtesten geht das beim kreisrunden gotischen Pfeiler und seinen Zusammensetzungen, wo alle Teile leicht auseinanderzulösen sind. Die kannelierten und schwellenden Säulen machen das schon viel schwerer und das Kapitäl bleibt Fleck und Schatten, damit der Oberflächencharakter beibehalten bleibt. Der körperlich scheinende gotische Pfeiler aber verlangt einen körperlich aufgelegten Zierat.

Zwischen dem wirklichen Gebäude und dem wirklichen Kunstwerk ist sonach eine weite Kluft. Sie berühren einander kaum, sind zwei verschiedene Wesen. Schon weil bei den großen und kleinen Formen die Erkennbarkeit des wirklich Gegebenen außerordentlich verschieden ist. Das Pantheon-Gewölbe ist himmlische Musik, dieselbe Kuppel 60 m höher gesetzt im Petersdom bleibt stumm, und die Geschichte des Bauens ist voll von Beispielen wie die beabsichtigte Form sich umwandeln muß, um den beabsichtigten Klang zu ergeben.

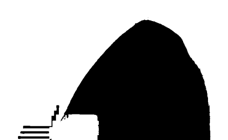
In der Normandie stellte man kreisrunde Pfeiler in die Ecken der Mauern, aber die Reflexe und Schatten hoben die Wirkung der Rundung auf, und so kam man dazu, die Rundsäulen zwischen zwei Hohlkehlen zu legen und so mit einer ganz falschen Form die ursprünglich beabsichtigte Wirkung zu erreichen.

Der Schatten ist ein tückischer Geselle. Er ist in den verschiedenen Ländern ganz verschiedener Art. Darum kann man nicht römische Gesimse ohne Schaden nach Berlin übertragen. Er macht die beabsichtigte Form tot oder lebendig, je nach seinen Launen. Daß die Barockmeister die Schatten beobachteten, um ihre Formen klingend zu machen, hat ihnen Burckhardt nie verziehen, er suchte in der heimlichen Ästhetik seiner Bücher die Form an sich und betrachtete sie als das einzig wichtige. (Dem Barock ist nicht die Form als solche, sondern Licht und Schatten eigentliche Form des Ausdrucks sagt er einmal im Cicerone.) Darum ging Burckhardt an Michelangelo vorüber.

Jedenfalls ist das Gebäude als solches nicht das auf die Empfindung wirkende, das Gebäude an sich niemals das Kunstwerk. Darum sind alle Versuche, die Schönheit des Bauens an Maß und Zahl zu binden, vollkommen aussichtslos.

Die Eigentümlichkeit des Sehens bedingt allein schon, daß zwischen dem Wirklichen und dem Gesehenen ein großer Unterschied ist, daß Raum und Körper nur bedingt unvollständig uns gegeben sind, daß sie je nach dem Ziel unseres Wollens ganz verschieden erscheinen. Anders sieht der Jäger, anders der Bauer die Natur, anders der Künstler. Jene zielen nach Lebenserwerb, dieser nach der Freude am bloßen Sehen. Das Nacheinander des Aufnehmens ist beide mal ganz verschieden bei demselben Gegenstand, je nach der Reihenfolge des Betrachtens und der Stelle des Verweilens. Der Künstler sucht den Weg des höchsten Genießens, so müssen auch seine Werke betrachtet werden. Sie setzen ein Hineinsehen, eine eigentümliche Einstellung voraus. Darum fordert die Kunst jeden Landes und jeder Zeit ein besonderes Hineinleben, nur dadurch wird sie dem Betrachter wirklich lebendig. Darum läßt sich immer nur ein ganz kleiner Kreis von Kunstwerken wirklich auf einmal übersehen. Der Versuch, größere Strecken begrifflich zusammenzufassen, muß notwendig zur Verstümmelung des lebendigen Eindruckes führen. Darum kann es keine Kunstgeschichte als Wissenschaft geben, wohl aber kann sie eine Lehre sein, ein Hineinführen in das Kunsterleben der Kunstwerke verschiedener Zeiten.

*) Darum sind alle moralischen Betrachtungen über echte und unechte Gewölbe überflüssig.





NICOLAUS GERHAERT, ANNA SELBDRITT. UM 1465. ABB. 2
AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

DEUTSCHE KUNST VOM OBERRHEIN
(ZUR AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN)

VON

THEODOR DEMMLER

Deutsche Kunst vom Oberrhein — das heißt die Kunst von Straßburg, von Freiburg, von Basel und Kolmar — wird in zwei Räumen des Kaiser-Friedrich-Museums gezeigt. Nicht die Kunst der klassischen Zeit, als die steinernen Statuen-Zyklen der Kathedralen geschaffen wurden, sondern die Werke jener hundert bis hundertzwanzig Jahre, die zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit strittig sind, von 1400 ab. Für unsere Museen ist diese „zweite Blüte" die ergiebigere, denn damals entstanden die meisten Schnitzaltäre mit ihren Holzbildwerken, die von späteren Zeiten leichter als die Architekturplastik verstreut und gesammelt werden konnten. Damals entstanden auch, unter Führung hochbegabter Meister, lokale Werkstätten mit einer oft jahrzehntelangen Produktion, von deren strömender Fülle uns karge Reste geblieben sind, spärlich ihrem Umfang nach, doch um so kostbarer als die Zeugen einer künstlerisch reich bewegten, glücklichen Zeit unserer Vergangenheit.

Die ausgestellten Bildwerke, ein Ausschnitt aus unserem werdenden „Deutschen Museum" in Berlin, sind wert, daß man sie kennt. Zweimal im fünfzehnten Jahrhundert haben Künstler am Oberrhein entscheidend in die deutsche Entwicklung eingegriffen, Konrad Witz, der Maler, in den vierziger, Nicolaus Gerhaert, der Bildhauer in den sechziger Jahren. Von beiden Meistern, die erst die Kunstwissenschaft der jüngsten Zeit wieder entdeckt hat, besitzt Berlin wesentliche Stücke. Noch ist die Zahl derer, die sie als nationalen Besitz empfinden, gering. Darum darf auch an dieser Stelle ein kurzer Hinweis nicht fehlen.

Über die Bilder des Konrad Witz hat Curt Glaser in Nr. V dieser Zeitschrift berichtet. Von der Plastik, die seiner Kunst zur Seite ging, hat sich so gut wie nichts, und jedenfalls nichts Gleichwertiges erhalten. Die „Geburt Christi", ein trotz mangelhafter Erhaltung der Farbe höchst eindrucksvolles Stück (Abb. 1), liegt zeitlich vor seinen Werken; es knüpft in dem feierlich klaren Aufbau an die Steinreliefs der vorhergehenden Epoche an; der weiche Fluß der Linien, die wellenförmigen Ränder, die genrehaften Züge in der graziösen Gestalt der knieenden Magd sind in ihrer charakteristischen Prägung Zeugnisse jenes kultivierten, allgemein europäischen Spätstils, von dem uns nur noch ganz wenige Beispiele in Holz, dagegen manche



ZWEI PROPHETEN. STRASSBURG UM 1470. ABB. 3
AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Seitenstücke in Alabaster erhalten sind. Die große sitzende Madonna mit dem länglichen Gesichtsoval mag etwa gleichzeitig mit den Hauptwerken von Witz entstanden sein, doch wirkt sie provinzieller, derber, und im Gewandstil rückständig gegenüber dem scharfbrüchigen Kontur der Stoffmassen des Malers. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts erhebt sich die Bildhauerei, soweit wir sehen, zur führenden Kunst. Nicolaus Gerhaert, der, aus Trier kommend, nicht ganz ein Jahrzehnt in Straßburg wirkt (bis etwa 1469), ist nicht ihr Erwecker, doch als Anreger von unwiderstehlicher Kraft. Faßt man seine „Anna selbdritt" (Abb. 2) ins Auge, eine Reliefgruppe aus Stein von derselben Größe und ähnlichem Gegenstand wie die fünfzig Jahre ältere „Geburt Christi", so scheint das ganze Weltbild verändert, das Träumende zu bewußtem Leben erwacht, das beobachtende Auge geschärft, die bildende Hand an Geschicklichkeit und Feinfühligkeit unendlich bereichert, die Komposition auf Schatten und Licht, auf wirksame Bewegungskontraste gestellt, der Umkreis des Darstellbaren erweitert, die Wirklichkeit des Alltags hereingezogen, aber nicht mit den naiven Mitteln kindlicher Schilderung, sondern mit der Gestaltungskraft reifen Könnens.

Die Menschen des neuen Stils sind in leidenschaftlicher Erregung dargestellt. Auch wo sie schweigen und sinnen, wie die eine der Prophetenhalbfiguren, die vielleicht für das Straßburger Münster geschaffen wurden (Abb. 3), spürt man das Feuer, das sie beseelt; ja der Charakterkopf des stillen Glaubenshelden verrät vielleicht noch mehr von der neuen Kraft und Würde der Menschengestaltung als der laute Rufer im Streit mit dem geöffneten Mund. Und wie ergänzen sie einander, als Temperamente, als Menschengattungen, als bildnerische Formungen!

Die oft gezeigte „Madonna von Dangolsheim" (Abb. 4), dies anmutigste und eigenartigste Marienbild des deutschen Quattrocento, hat neben dem kunstvollen Bewegungsmotiv auch altertümliche Züge. Ihr Meister mag älter sein als Gerhaert, von ihm nur gefördert, zur höchsten Leistung angeregt, daneben aber ältere Ideale fortbildend, die wir im Anfang des Jahrhunderts bei den „schönen Madonnen" bewundern. Der halb träumerische, halb sinnliche Ausdruck des Köpfchens, die Rolle des Gewandes, das hier als Gegenspieler zum Körper erscheint, nicht als sein Diener, der Eigenwert des Linienspiels in den Faltenbrüchen, und dem Lockengeringel — das alles sind Züge, die von Gerhaerts straffer Komposition, von seiner allen Reichtum bändigenden Sachlichkeit weg zu einer andern, mehr dekorativen Kunstweise überleiten. Sie ist es, die nach Gerhaerts Weggang zunächst die Führung behält, sich auslebt bis zur Manier; erst beim Beginn des neuen Jahrhunderts löst eine neue Welle sie ab, die in den groß und rein empfundenen Statuen des Isenheimer Altars und des Freiburger Martinsmeisters gipfelt. Diesem letzten Kapitel gehören zwei männliche Figuren an, die wiederum als Paar gedacht, als Gegensätze der äußeren Erscheinung und des seelischen Ausdrucks aufeinander abgestimmt sind. Liebenswürdige, kleinere Seitengänger dieser Richtung schufen amüsante Reliefs, wie den „Schlafenden Krämer" (Abb. S. 322) oder die sitzende Madonna, die dem Schnewelin-Altar im Freiburger Münster nächstverwandt ist. Ihre Kunstweise setzt schon die Kenntnis von Dürers Graphik voraus, die hier wie





GEBURT CHRISTI. STRASSBURG UM 1400. ABB. 1

PHOTOGRAPHIE DER STAATLICHEN BILDSTELLE. AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

überall mit unheimlicher Schnelle bekannt und wirksam wurde; freilich nicht bloß als Anregerin, wir finden bald genug auch reine Übertragungen nach den Kompositionen des Meisters in den Holzreliefs der Altäre. — Der Maler, der am Oberrhein im frühen sechzehnten Jahrhundert dominiert, kommt auch von Dürer her. Es ist Baldung. Zwei seiner Tafelbilder bilden ungesuchte Mittelpunkte des Saals, um die sich die Plastik gruppiert. Ihre festliche, gedrängte Fülle, der Glanz ihrer unverblaßten Farben strahlt Wärme und Freudigkeit aus, trotz der ernsten Themen: Kreuzigung und Beweinung. Das ist kein Zufall. Baldungs kräftig zupackende Sicherheit erschöpft nicht den geistigen Gehalt der heiligen Geschichte, aber die Pracht seines wuchtigen Vortrags, die volkstümliche Beredsamkeit seiner Bilder wirkt ins Weite. Die Kunst, die nach ihm kommt — es gibt eine „Baldungplastik" am Oberrhein —, möchte seinen Ausdruck noch steigern zu barocker Pracht und Fülle, ein Bestreben, das sich bald in Äußerlichkeiten erschöpft. Von dieser letzten Phase — um 1530 — sind auf unserer Ausstellung kaum ein paar Andeutungen zu sehen. Vielleicht mit Recht. Denn so behält die geistige Noblesse der vorigen Jahrzehnte das erste Wort, ihr dekoratives Feingefühl und ihr unablässiges Streben nach geläuterter Menschendarstellung.



MARIENSTATUE AUS DANGOLSHEIM. ABB. 4
AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



CÄSAR KLEIN, BÜHNENENTWURF FÜR MAETERLINCKS „PELLEAS UND MELISANDE“

BERLINER BÜHNE

November-Februar

Seit Pirandellos „Sechs Personen suchen einen Autor“ (Komödie. Regie Reinhardt. Bühnenbild Krehan) über ganz Europa hin seinen Weg nahm, müßte eigentlich jede Geschichte des modernen Theaters mit diesem Werke beginnen. Denn indem es so bewußt mit den psychologischen Daten des heutigen Theaters und seines Publikums rechnet, wie es sonst für gewöhnlich nur Schwankschreiber und Librettisten verstehen, erhellt es die ganze Situation der Bühne in dieser Weltsekunde. Pirandello erwählt in seiner Tragigroteske als Hauptdarsteller das Publikum selbst. Das Stück auf der Bühne läßt die Vorstellungen von „Realität“ und „Schein“ auf dem Seil über den Bewußtseinsabgrund tanzen, am Zuschauerraum wird dasselbe Experiment zwischen den Werten „komisch“ und „tragisch“ vollzogen. Es gelingt trefflich dank der Geschicklichkeit des philosophischen Dichters und seiner Darsteller. Die Entehrung der eigenen Tochter in einer bis zum Zerreißen schmerzhaften Begebenheit wird vom Zuschauer auf die unschuldigste Weise mit Gelächter entgegengenommen. Jetzt ist die Bühne eigentlich erst aufgeschlagen: hinter uns wird ein zweiter Vorhang hochgehen und das unsichtbare Parkett dort rückwärts die Bravourleistung dieses schmerzlichen Gelächters mit Klatschen — oder wer weiß es —, mit Tränen anstaunen. Denn das Großstadtvolk, dem Abend für Abend die Wahl zwischen dreißig verschiedenen Bühnenwerken und unzähligen Films freisteht, das sich im „Prinz von Homburg“ gesichert und gestärkt fühlt, weil es ja weiß, daß morgen für ihn an derselben Stelle die Türen zu „Charleys Tante“ offenstehen, es kann ja nimmer vom Blutstrom lösenden Schmerzes und heller Heiterkeit wahrhaft durchströmt sein. Das Theater selber liefert zuviel Vorbehalte um ernsthaft theatralisch wirken zu können. Auf dieser Tatsache errichtet Pirandello seine Dichtung, projiziert die Vorstellung „Bühne“ ebensosehr ins rampenlichtkomödiantische wie ins weltanschaulich-philosophische (etwa im Sinne von Calderons „Das Leben ein Traum“) und entläßt uns doch vielleicht mit dem heißen Wunsch nach Klärung der zu Schemen gewordenen Welten. Es ist wie Shaws „Heilige Johanna“ im höchsten Sinne ein kämpferisches Stück, weil es ohne Entscheidung im Zuschauer eigentlich gar nicht zu Ende gespielt ist. Bei Shaw bedeutet das Nachspiel gewissermaßen den Prolog zu dem Werk „Die Wiederkunft der Johanna“ (in uns selber vollzogen), bei Pirandello weichen die sechs Gestalten unerlöst wieder ins Dunkel zurück, woher sie gekommen. Vielleicht bist du oder du der rechte Autor, der sie zu Ende führt. Dieses Spiel ohne Rahmen und über den Rahmen hinaus war trotz des hierfür ungeeigneten, viel zu genießerischen Hauses der „Komödie“ bis ins Vollkommenste gelungen. Ein verfehlter Ton des Darstellers kann dieses ganze Hauchgebilde zwischen Sein und Schein zum Einsturz bringen und die Dichtung damit bis zur Unverständlichkeit entstellen. Aber diese sechs Personen waren so sehr Geschöpfe eines Geistes, daß es nicht verwunderlich erschienen wäre, hätten sie sich plötzlich zerteilt und verwandelt wie Figuren eines Schattentheaters. Dabei ist das Eigenartige, daß diese unendliche Spiegelung der Handlung von Bühnenraum zu Bühnenraum, wirkend wie die sinnverwirrende Vielfalt wiedergespiegelter Kerzen zwischen zwei Spiegelflächen, von einer unendlich banalen Allerweltshandlung ausstrahlt, wie sie zu jeder Stunde geschehen kann. Und gerade um dieser Banalität im Vorgang willen desto geistiger in seiner Deutung. Würde dies Werk



von seinen Darstellern nur als Handlung begriffen, die nicht seltenen Brutalitäten und Konstruktionen müßten den Anblick unerträglich machen; Reinhardts Interpretation, Pallenbergs und Gülstorffs aus den Quellen schöpfenden Spiel-Kunst vollzogen die notwendige Übersetzung vom „Existenten" ins „Mögliche". Pirandello aber scheint mir von Shaw mit Recht — wenigstens für dies Werk — den Meistern europäischer Dichtung an die Seite gestellt worden zu sein.

Hohe Theaterkunst war auch die Aufführung des „Prinzen von Homburg", Staatstheater. Regie L. Berger. Bühnenbild Rudolf Bamberger.

Nicht unbezeichnend für die ganze Aufführung, daß die Treppe in der Gartenszene, jenes Symbol traumhaften ins Ungemessene Schreitens und vom Ungemessenen Herabsteigens, im Bühnenbild kaum zur Geltung kam. Statt Perspektive ein paar von der Seite gesehene Stufen. Alles, was in diesem Drama ins Irrationale hinübergreift: der schlafwandelnde Prinz und das Gaukelspiel um Kette und Lorbeer, der maßlose Zusammenbruch Homburgs tönte nicht voll und rein. Dagegen erstand in strahlender Schönheit das Preußendrama, herrlichste Predigt an die deutsche Nation. Das mag zum kleinsten Teil, was das Negative angeht, Schuld des Regisseurs gewesen sein, dem wirkte vor allem die schauspielerische Natur Paul Hartmanns entgegen, der mehr einen schöntönenden Siegfried, denn ein Geschöpf kleistischer Besessenheit (so hin- und widergerissen zwischen Traumhelle, Blutmacht und kantischem Pflichtgesetz) auf die Bühne stellte. In seinen Grenzen dann scharf umrissen und untadelig. Aber der Zusammenbruch des Helden vor Natalie, Zorn aller um Preußens Größe besorgten Oberlehrer, konnte so nicht glaubhaft erscheinen. Präzise, prachtvolle Feinarbeit hingegen etwa die Szene der Paroleausgabe oder die Schlachtszene im packenden Zusammenspiel der Einzelgestalten. Schauspielerisch schien der Akzent vom Prinzen sehr auf den Kurfürsten verschoben, so sparsam, so eindringlich von Werner Krauß umrissen, daß von ihm recht eigentlich die „preußische" Atmosphäre des Werkes ausströmte.

Sehr matt und nichtssagend, die pure Leinwand, standen die Kulissen herum, denen man noch nicht einmal die historische Treue der Kostüme nachzusagen vermochte. Ein Glück, daß Kleist darauf verzichten kann.

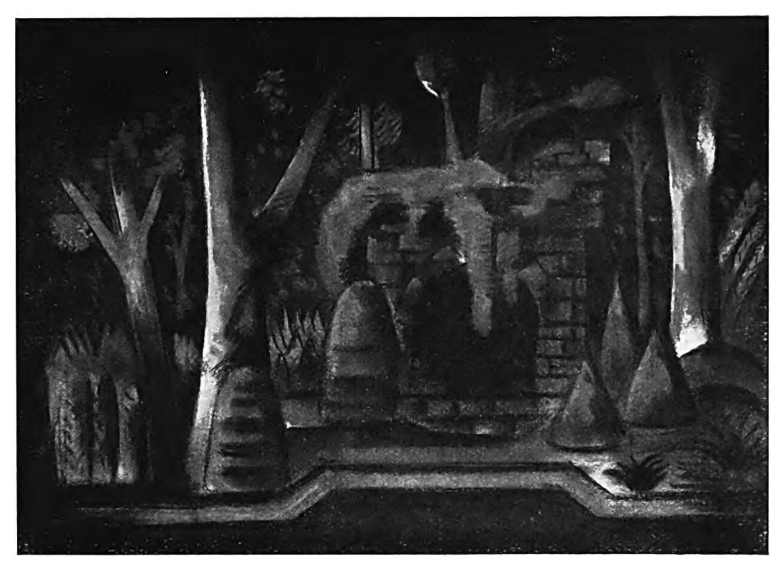
Vielleicht stehe ich allein da mit der Meinung, daß die Aufführung von Pelleas und Melisande von Maeterlinck im Wallner-Theater (Regie E. Kind, Bühnenbild Cäsar Klein) zu den wichtigeren Theaterereignissen dieses Winters gehört hat. Allein deswegen, weil der „bessere" Berliner nicht nach der Janowitzbrücke zu fahren gewillt ist, um „Kunst" zu sehen, dann aber, weil die Bedeutung dieses Abends sicher nicht von der Darstellung ausging, die vor allem in Ernst Deutsch einen allzu unnaiven „Pelleas" gefunden hatte. Doch wichtig war die Begegnung mit dieser dramatisierten Ballade, weil in ihr die ganze ästhetisch verfärbte Müdigkeit der Jugendstilperiode einen Duncanschen „Natur-Tanz" vor unsern Augen aufführt. Und das wirkt so rührend, so hilflos-unfrei und so fern wie ein Märchen. Die Zeit, da man seine Müdigkeit in Brokat wie einen Priesterrock trug, ist für uns endgültig vorbei. Das Gehör ist nicht mehr so zart, die Hand ballt sich lieber zur Faust, als daß sie mit den Fingerspitzen die Formen umschmeichelt. Eine reinlichere Scheidung verwechselt Mystizismus nicht mehr mit Mystik. Zwischen uns und Maeterlinck liegt die europäische Krisis. Jetzt also hebt man das empfindsame Filigran wieder ans Licht. Ach, unsere harten, scharfen Augen. Wie sind wir aufgewühlt, daß wir solch edlen Schönheitskult nicht mehr ertragen, wie sind wir dem Ziele entgegengespannt, daß wir die Umschreibungen einer zeitlosen Zuständlichkeit nicht mehr dulden. Von uns abgesehen — es ist ein edles Werk am Rande des Lebendigen, dort wo Jenseitiges und Nebuloses so dicht aneinanderwohnen.

Bemerkenswert und eigenartig an dieser Einstudierung schienen mir eigentlich nur Cäsar Kleins Bühnenbilder, von denen hier zwei Proben gebracht werden. Vielleicht für dies gobelinhafte Märchen noch eine Nuance zu bunt, zeigten sie doch Formwille und Leuchtkraft der Töne in hohem Maße. Der Wald mit dem Brunnen, satt-grün mit Licht-Funkeln an den Stämmen, das Zimmer klar abgesetzte, teppichartige Flächen in Blau, Violett und Rot. Diese Bilder gehörten zu den erfreulichsten Bühnen-Ausstattungen, die man diesen Winter gesehen und versöhnten mit dem verfehlten Wallenstein-Experiment.

Auch eines jungen Berliner Regisseurs erstes Bühnenstück bekamen wir im Rahmen einer Matinee der „jungen Bühne" im Deutschen Theater zu hören, Carl Zuckmayers „Pankraz erwacht oder die Hinterwäldler". (Regie H. Hilpert. Bühnenbild Strohbach.)

Während der Aufführung dieses sympathischen Werkleins — sympathisch trotz der Goldräuber und unvermeidlichen Blutschande — bei dieser Ausführung riefen in den heiter angeregten Pausen ein paar Zuschauer: „es lebe Carl May". Das war auch ganz richtig — aber es verfehlte seine Wirkung, denn es klang uns mehr als Lob denn als Tadel. Der vielgelästerte Carl May hat der abenteuernden Sucht unseres Blutes weite Jagdgründe erschlossen und nicht jeder ist ein Old Shatterhand, daß er hingehe und fünf mit der Faust erledige. Carl Zuckmayer hat, der europäischen Krisen überdrüssig, die Büchse von der Schulter gerissen und ein Dutzend Wildwestbilder auf uns abgefeuert. Flinte und Pulver sind guter, solider Stoff — getroffen hat es nicht. Das lag wohl an der zweifellos schlechten Technik, ohne die der gutmeinendste Schütze nun einmal nicht auskommt. Keine Szene greift in die andere, wenig Worte stehen Brust an Brust gegeneinander. Wie Brechts „Dickicht" — mit dem es mehr als einen Zug gemein hat — macht es aus der Not eine Tugend, gibt sich als Ballade, weil zum Drama weder die Geduld noch der innere Mut reicht. Das Ganze ein Symptom: wie sich in Brechts „Dickicht" die Familie aus dem Westen in das „Dickicht" der Großstadt verirrt hat, bis die Dornen über den schmerzwunden Häuptern zusammenschlagen, so sind hier umgekehrt Vater und Töchter von der Stadt nach dem Westen in den großen Wald gewandert, bis sie „Holz, Holz, Holz" in dem Urwald ihrer Triebe zu Tode hetzt. Rückbildung menschlich durchformten Daseins in die Tiefen des Werdens und Gärungsprozesses selber, da der mütterliche Urnebel berauschend und vergiftend zugleich alle Wesen in sich zurückzieht; aber dies mehr Schrei denn Heimweg — wie das heute vielleicht nicht anders sein kann. Ein um die Großstadtdifferenziertheit verfeinerter und vertiefter Carl May. —





CÄSAR KLEIN, BÜHNENBILD ZU MAETERLINCKS „PELLEAS UND MELISANDE"

Die Regie packte fester zu als die Hand des Dramatikers. Bühnenbilder (besonders in der Waldszene) zogen mit dem geringfügigen Apparat von ein paar verschieden gruppierten Baumstämmen einen gut gearbeiteten Rahmen um die Szene. Rudolf Forster hieß der schauspielerische Held dieses Morgens. Hart an der Grenze sprachlicher Manier formt sein darstellerischer Intellekt einen Menschen mit gemeißelten Zügen. Es sei angemerkt, daß das Ensemble aus reiner Freude an dem Stück gagenlos die Aufführung ermöglichte.

Aus einem ganz besonderen Grund verlohnt es noch, Sutton Vawes „Überfahrt" in der Tribüne (Regie Direktor Robert) zu erwähnen. Wenn nämlich ein Theaterdirektor selber Regie führt, wenn er als Stück einen begabten englischen Reißer mit Moralnotleine wählt, wenn er sich den Filmschauspieler mit den dämonischsten Augen dazu verschreibt (und dies alles geschah) — man kann immer noch kalt bis ans Herz bleiben. — Aber wenn eine begnadete Frau wie die Höflich dazu auf die Bühne tritt, Herr Robert sei's gewiß, der Abend bleibt unvergeßlich. Ich habe noch nie eine Frau so spielen sehen. Es sind da acht Personen auf einem Passagierdampfer, die nach und nach entdeckten, daß dies Schiff die moderne Ausgabe von Charons Nachen darstellt. Gutgezeichnete und zum Teil trefflich gespielte Gestalten, die vor den Prüfer hintreten, einem lieben Gott aus dem Bilderbuch in Farmeruniform. Die Höflich ist dabei eine von den 10000 europäischen Zimmervermieterinnen mit feuchter Wäsche und wurmstichigen Plüschmöbeln. Sie zittert vom Schlage gerührt, lallt, ist ganz zerfahren, verweht, verloren auf das Schiff geraten. In der neuen Heimat verspricht der Prüfer der guten Person ein nettes Häuschen. Sie fragt, ob der Ausguß auch in Ordnung sei. Ja, das merkt man sich von dem Abend. Denn zwischen albernem Schwatz und seelenlösender Güte ist diesem Weiblein nichts Menschliches unbekannt. Sie strahlt durch einen besseren Sketch hindurch biblische Größe.

*

Schließlich hat sich noch als neue Macht neben Theater und Film die „Revue" gestellt. Ein halbes Jahr fast vermag sie Abend für Abend mit derselben Einstudierung ihre Häuser zu füllen. Sie scheint also einem Bedürfnis zu entsprechen. Fragt sich nur welchem? Es verlohnt sich eine kritische Würdigung, denn hier liegen große Möglichkeiten verborgen. Man denke vielleicht an Tairoffs „Giroflé-Girofla". Heute ist Revue noch der nach außen projizierte Gehirninhalt eines Berliner Kaufmanns fünf Minuten vor dem Einschlafen. Das leise Surren des maschinenumstellten Tages wandelt sich mählich in die Musik einer Jazzband, in deren Klängen noch die Rudimente von Luft, Dynamo und Schreibmaschine zu verspüren sind, durchsetzt von einem nervösen Gesichtstik, etwas Exzentriklaune, etwas Sexualerinnerung und das Ganze vorgetragen in einer entpersönlichten Exaktheit, die Staunen macht. Ich spreche von „an Alle". Sonst der Tanz: Die Tillergirls. Ein Spezies, keine Gesichter — eine vollendete Spezies. Arbeiten mit der Präzision von Maschinen, unendlich stärkerer Ausdruck der zeitlichen Situation als das verlogene Gebaren des Staatstheaterballetts in den „Nächtlichen". Die Wigman zum Stil der Epigonen zu erheben, ist frevelhaft. Zwischen Tanz und Musik schiebt sich dann die „Handlung" — sozusagen. Lebende Bilder, Einschlafsvisionen: „Der Triumph der Mode", „der Schaubudenwagen", „Parade der Spielsachen". Diese Parade, von Trier entworfen, bleibt als das Schönste des Abends. Ein beleuchteter Spielzeugberg, vor dem Kriegsschiff, Kanonen, Kannibalenorchester, Riesengrenadiere und Zwerginfanteristen ballettieren. Das ist geschmackvoll, das ist lustig — das ist der beste Winkel in der Seele des entschlummernden Kaufmanns. Aber demselben — so scheint es — muß bewiesen werden, daß neben Frauen, Moden, Spielzeug auch „ein Herz im Busen schlägt". Sonst würde nicht das Abziehbild von den Müttern der verschiedenen Nationen vorgeführt, die aus kleinen, beleuchteten Kabinen ihr Mutter-Herz austrillern. Nun eben „an Alle", wen es trifft. Das Rokoko aber muß eine besondere Anziehungskraft für Varieténummern besitzen. Das machen die Reifröcke und die Schönheitspflästerchen, das macht der galante Leerlauf der Gefühle. Reifrockdamen schäkern im Park von Fontainebleau mit Marzipanpagen, die beim Herannahen gereifterer Verehrer unter den weiträumigen Röcken vorläufig Platz nehmen. Die fahl-violetten Farben, eine mechanische Anmut der Bewegungen ließen ein Kunstwerk von lasterhaft-graziöser Art entstehen. Duft eines nicht ganz frischen Parfüms. — So geht das also durch drei Stunden, durch alle Sinne, Gefühle, Welten hindurch bis zu einem leichten Karussell-Schwindelgefühl. Nicht Katharsis, nicht Belehrung, nicht Traum — sondern „Schwindel" in des Wortes besserer Bedeutung. „An Alle" — die einen Abend lang auf die schwierige Arbeit des Kombinierens verzichten wollen, vom Denken — aus Anstand — natürlich gar nicht zu reden. Zwischen „Uhu" und „Querschnitt" — „für Anspruchsvolle". Alfred Neumeyer.



EDVARD MUNCH IN SEINEM FREILUFTATELIER

PHOTOGR.: LUTZ & CO., BERLIN

EINE ZEICHNUNG FÜR DEN HOLZSCHNITT VON ALFRED RETHEL

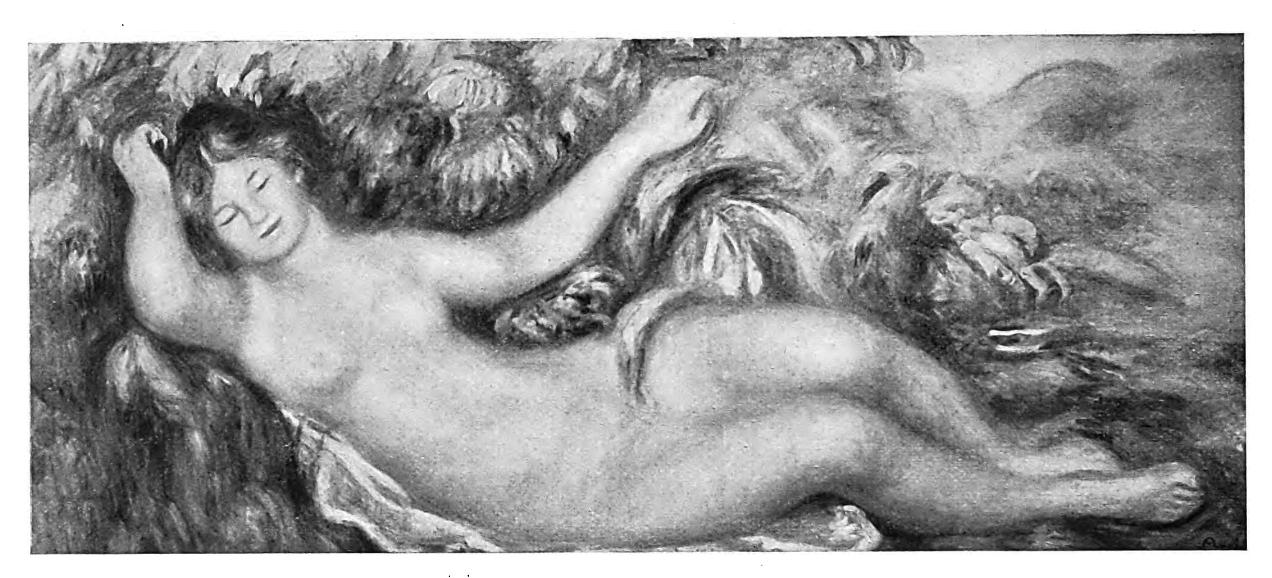
Das Aristophanes-Blatt Alfred Rethels stammt aus seinen letzten Jahren, bevor der Wahnsinn ausbrach. Wahrscheinlich ist es 1852 entstanden. In einem Brief vom 6. April 1852 an den Bruder schreibt er von der Arbeit an „Wittekinds Taufe" und erwähnt dabei „vielfache klassische Kunstgenüsse". Daraus kann das merkwürdige Blatt sehr wohl entstanden sein. Es stellt etwas wie eine Vision des Aristophanes vom Urteil der Geschichte dar. Aristophanes ist als Schrittmacher für die Gedanken zu nehmen, die Rethel im Betrachter erwecken will — Gedanken, die sich mit dem Wettstreit der großen griechischen Tragiker, mit ihrem geistigen Gefolge und mit der Danäiden- und Sisyphosarbeit im Hintergrund beschäftigen. Es gibt von dem Blatt eine Sepiatuschzeichnung (abgebildet im XIV. Jahrgang, Seite 38) und eine Federzeichnung mit Tusche auf Buchsbaumholz. Die Zeichnung sollte also in Holz geschnitten werden. Es ist infolge der bald eintretenden Katastrophe unterblieben. Der Holzstock, der eine besondere Kostbarkeit ist, wird in der Nationalgalerie aufbewahrt. (Unter der Bezeichnung „Aeschylos in der Unterwelt".) Der bekannte Berliner Holzschneider O. Bangemann hat die Zeichnung nun originalgroß photographisch auf einen andern Holzstock übertragen und hat sie dann faksimilegetreu geschnitten — so getreu, daß er sogar die helleren Striche, wo die Tusche dünner geflossen ist, durch zarte Querschnitte aufgehellt und so eine diskrete Kombination mit dem Tonschnitt hergestellt hat. Rethels Handschrift ist im Holzschnitt Bangemanns in einer wunderbaren Weise erhalten. Es ist die Handschrift des Rethel kurz vor dem Zusammenbruch. Mancher Beurteiler hat darin schon Verfall sehen wollen. In Wahrheit war Rethels Form nie größer als in diesen Jahren. Besseres als die Gruppe links oben ist in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert kaum je gezeichnet worden. Hier ist ein Stil, der natürlich aus einer großen Persönlichkeit emporgewachsen ist und vor dem der heftige Stilwille eines Feuerbach sowohl wie eines Hodler weit zurückstehen muß. Dieser späten, schönen Realisierung einer Rethelschen Absicht können wir uns ohne Einschränkung freuen. Der Holzschnitt Bangemanns sollte in keiner deutschen Schule fehlen; denn Stoff und Form haben hier einmal gleicherweise den großen Zug.

K. Sch.





ALFRED RETHEL, ARISTOPHANES. ZEICHNUNG AUF HOLZ MIT TUSCHE. 1852. IN HOLZ GESCHNITTEN VON O. BANGEMANN
GRÖSSE DES HOLZSCHNITTS 34 : 22 cm

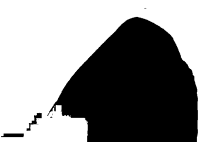


AUGUSTE RENOIR, SCHLAFENDE FRAU
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

DIE FRANZÖSISCHE AUSSTELLUNG IN DER WIENER SEZESSION

Dies die dritte der von Karl Moll, dem Spiritus rector des Wiener Kunstlebens, mit dem Verein der Wiener Museumsfreunde veranstalteten Ausstellungen. Er begann mit den Altwiener Malern, einem Spezialgebiet seiner weitreichenden Kennerschaft, das uns schon auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vor bald zwanzig Jahren in der denkbar vorteilhaftesten Weise zugänglich wurde. Als Schüler Karl Schindlers gehört der Maler Moll noch zu der alten Wiener Schule, die er mit seinen Landschaften in das moderne Fahrwasser zu begleiten sucht. Voriges Jahr führte er den Wiener Privatbesitz aus Werken der italienischen Renaissance vor; auch ein Gebiet, das wenige Kenner mit gleichem künstlerischen Verstand beherrschen. Jetzt hat er mit den Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts ein Muster an Geschmack, Wissen und Gesinnung aufgestellt, ja, einen Weltrekord. Diese in aller Stille bereitete, ohne alles Gepränge realisierte Ausstellung ist eine künstlerische Tat von hoher Bedeutung. Alle mit den künstlerischen Interessen der Allgemeinheit betrauten verantwortlichen Leute sollten hinfahren. Es ist sehr viel dort zu lernen.

Die Bedeutung liegt nicht allein in dem hohen Wert der Objekte, auch wenn diese allein die Reise lohnend macht. Es ist den persönlichen Beziehungen Molls gelungen, den französischen Staatsbesitz heranzuziehen und von David, Ingres, Delacroix, Daumier, Millet, Corot, Manet, Bilder des Louvre, des Luxembourg und des Petit Palais zu erhalten, ohne die seine Darstellung der französischen Kunst nicht möglich geworden wäre. Diese offizielle Unterstützung bewog Sammler und die großen Händler von Paris, ihre Sprödigkeit gegen das ferne und wenig aufnahmefähige Wien zu lockern und ihre Courbet, Renoir, Cézanne, Degas, Lautrec, van Gogh und Gauguin und noch manches andere herzugeben. Natürlich fehlen nicht die Hauptstücke des Wiener Besitzes. Von Berliner Sammlungen sind Graf Keßler, Köhler, Leo von König beteiligt. — Unter den vielen Bildern kaum eine Niete. Doch, eine habe ich gefunden und sie soll nicht verschwiegen werden; ein zu frühes, minderwertiges Bild von Puvis de Chavannes, mit dem man in letzter Stunde den versprochenen und zurückbehaltenen Pauvre Pécheur von Puvis ersetzen mußte. Sonst nur mindestens charakteristische Werke der Meister und nicht wenige Perlen. Die Augenfreude ist groß, aber bedeutet nicht alles, nicht einmal das Wesentliche. Man hat in Berlin früher zuweilen nicht weniger üppige Dinge zusammengebracht, und ich erinnere mich einer französischen Ausstellung vor etwa fünfundzwanzig Jahren in Wien, in derselben Sezession (auch an dieser war Moll schon beteiligt), die an Werken kaum ärmer war. Das Besondere dieser Veranstaltung beruht auf ihrer sinngemäßen, organischen Struktur. Moll hat den Zufall, der sonst bei solchen Gelegenheiten ein gefälliger Gevatter zu sein pflegt, ausgeschlossen und nur seinem Willen gehorcht, einem Programm, das fesstand, bevor man das Material erhielt. Es stand ebenso fest, daß man auf die Ausstellung verzichtet hätte, wenn das Material nicht in der wünschenswerten Qualität und Quantität erreicht worden wäre. Nur die Meister, die in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts entschieden haben, wurden genommen, und von ihnen wiederum die wesentlichen Seiten ihres Wirkens. Diese beiden Forderungen mußten mit einer dritten in Einklang gebracht werden, mit dem nicht unbegrenzten Raum. Moll hat mit einem detaillierten Grundriß gearbeitet und bei jedem Bild an den dafür gegebenen Platz gedacht, hat die Ausstellung nicht nur als Künstler und Historiker, sondern auch noch als geschmackvoller Mensch gestaltet, der sein Haus würdig schmücken will. Das Zusammentreffen dieser drei Bedingungen, von denen gewöhnlich nicht eine restlos erfüllt wird, ist das Besondere und Vorbildliche dieser Darbietung.





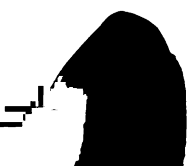
J. A. D. INGRES, DIE BADENDE. PARIS, LOUVRE
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION



CAMILLE COROT, DIE MÜHLE. PARIS, LOUVRE

AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

Es kann einer viele Bücher über Kunst schreiben, bis er diese wirksame Demonstration erreicht, selbst wenn er die Tatsachen beherrscht. Man wandelt durch angenehme Räume, genießt, ohne auch nur einen Augenblick von Fülle bedrückt zu werden, und erlebt promenierend eine ruhmreiche Geschichte. Das Schicksal des Individuums, das sich im neunzehnten Jahrhundert vollzog, hat doch wohl in der Kunst die würdigste und noch dazu sachlichste Sphäre gefunden. Moll stellt die Etappen dar, die kleinen und namentlich die großen. Mit dem Takt des guten Europäers wurde auf die rechte Verteilung der Quantitäten gehalten. David und Ingres haben in Europa nicht die Bedeutung, die ihnen der Franzose zuschreibt, so gut wir im Zeitalter der Auflösung die Rückkehr zu Ingres begreifen. Auch die Schule von Barbizon, die man noch vor dreißig Jahren mit allem Pomp vorgeführt hätte, tritt in den Schatten. Ein paar Kleinigkeiten von Rousseau, Millet, Daubigny genügen. Aber Daumier — da fängt es an. Den hätte Moll gern noch stärker betont. Aber Delacroix, zumal Delacroix, der heimliche König, und Corot, der große Wahrheitsapostel Corot, nicht der flaue Lyriker; diese beiden gewaltigen Führer des Jahrhunderts. Moll hat alles aufgeboten, um sie würdig zu präsentieren und von beiden zahlreiche, zum Teil erschöpfende Werke gebracht; von Delacroix vor allem die wenig bekannte Tigerjagd der Sammlung Chauchard im Louvre und den Weißlingen von Dr. Herman Eißler in Wien; von Corot unter anderem die schöne Brücke derselben corotreichen, an wirklichen Corots so armen Sammlung im Louvre, und ein prachtvolles Frauenbildnis aus dem Besitz des Baron Herzog in Budapest. Von Courbet fehlen ein paar ursprünglich zugesagte Hauptstücke. Immerhin erkennt man den großen Materialisten in einigen Landschaften, den unübertrefflichen Maler in der bezaubernden Studie nach einer liegenden Frau, den magistralen Porträtisten in der schönen Variante des Homme blessé (im Louvre), die der österreichischen Galerie gehört. Manets „Balcon", aus dem Luxembourg, bildet ein Zentrum. Mit wohltuender Sachlichkeit wird alles Richtungsmäßige des Impressionismus, Claude, Monet, Pissarro, Sisley, erst recht die rationalistische Fortsetzung, Seurat und Signac auf den zweiten Plan verwiesen. Den Vordergrund behaupten die Meister, die von keiner Formel betört wurden, auch wenn sie sie benutzten: Cézanne und Renoir. Die beiden spielen in diesem Abschnitt die Rollen, die auf einer größeren Bühne Delacroix und Corot zukommen. Jeder beherrscht





EUGÈNE DELACROIX, TIGERJAGD. PARIS, LOUVRE

AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION



mit zahlreichen Werken je einen Saal; Cézanne am glücklichsten mit der bekannten Landschaft mit der Brücke und mit dem besten Selbstbildnis; Renoir mit der berühmten „Loge“ von Durand-Ruel und weniger berühmten, dafür noch hinreißenderen figürlichen Darstellungen der besten Zeit, die von Moll mit Recht als die beste demonstriert wird. Daneben, auch stark betont, Vincent van Gogh mit den Trinkern nach Daumier, einem Hauptwerk, und zwei Provencer Ebenen, von denen die eine Graf Keßler gehört. Gauguin weniger bedeutend, aber angemessen. Ebenso Degas und Lautrec. Degas auch mit seinen hinterlassenen Kleinplastiken, die Hébrard gegossen hat. Die Parallelbewegung in der Skulptur wird im übrigen mit ein paar Stücken von Carpeaux, Rodin, Maillol und der großen Frauengestalt von Renoir angedeutet.

Der Verein der Wiener Museumsfreunde hat mit dieser Ausstellung unversehens, sozusagen im Schlafe, die Bedeutung einer europäischen Institution erlangt und ist auf dem besten Wege, ein kontinentales Pendant zu dem Burlington Art Club zu werden. Ein Moll kann auch in einem undankbaren Milieu viel erreichen. Die Bemühungen Haberditzls, des rastlosen Leiters der österreichischen Galerie, werden so auf die denkbar vornehmste und nachdrücklichste Weise unterstützt, und das führt hoffentlich zu einer Reinigung und Erhöhung der noch arg östlichen Kunst-Dialektik Wiens, einer Stadt, die heute mehr als je auf ihre Rolle in musischen Dingen angewiesen scheint.

Als nächstes Objekt hat der Verein die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ins Auge gefaßt. Keiner ist besser als Moll für die Regie dieses Stückes geeignet. Es fragt sich, ob das Reich und die Beherrscher der öffentlichen Galerien, ohne die sich das Projekt im Sinne Molls nicht ausführen ließe, das deutsche Interesse an dieser Ausstellung — es hat sich, seit die Franzosen hier waren, verdoppelt — begreifen werden. Bei der dezentralisierten Verteilung des Kunstbesitzes bei uns, könnte die deutsche Ausstellung nicht nur gleichwertig, sondern noch wesentlich besser werden. Man braucht nur die entscheidenden Werke unserer Führer herzugeben. Moll weiß auch bei uns gut Bescheid.

Jul. Meier-Graefe.

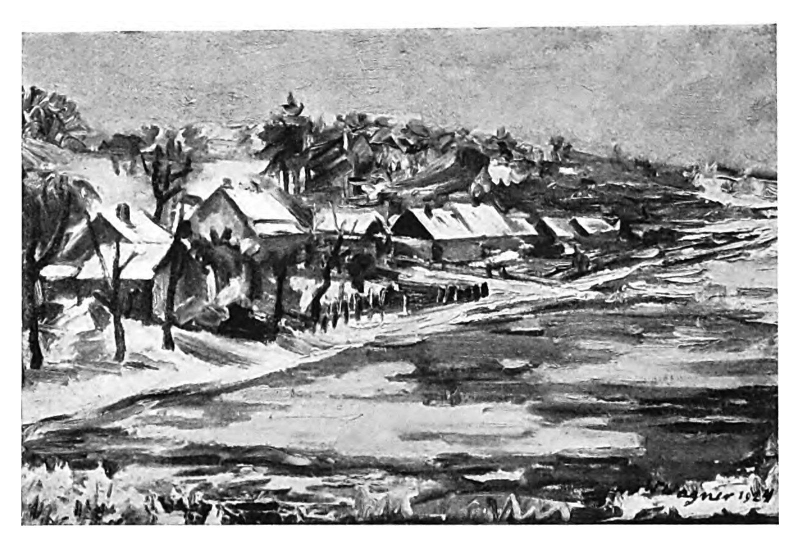


KUNSTAUSSTELLUNGEN

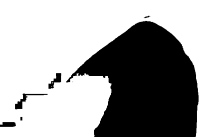
BERLIN

Die Berliner Sezession hat durch die Auflösung der Freien Sezession insofern gewonnen, als sie eine Anzahl von deren Mitgliedern zu sich herüberziehen konnte. Die Ausstellungen werden dadurch etwas lebendiger und mannigfaltiger. Die Ausstellung dieses Frühlings gab mehr Anregung als man sonst in den allzukleinen Ausstellungsräumen am Kurfürstendamm davonträgt. Trotz der ziemlich barbarischen Art, die Kunstwerke zu hängen. Corinths Aquarelle imponierten als Gruppe mehr als im einzelnen. Signac erschien mit seinen Landschaftsaquarellen als ein edles, aber etwas dünnes Talent. Heckendorff verstand den Eindruck einer südlich romantischen Bläue zu geben. Sein alter Genosse Waske lernt es immer besser zu kasschieren, was alles er nicht gelernt hat. Bató zeigt eine etwas unpersönliche, sonst aber sympathische Energie des Sehens. Paul Paeschke, der auch nebenan in der Galerie Casper ausgestellt hatte, bildet sich immer mehr zum virtuosen Reisemaler mit spritziger Pastelltechnik aus. Ury figurierte wieder als „Altmeister“. Wenn er nur nicht von jeher seiner schönen Begabung zugemutet hätte, den Effekt zu suchen! Jaeckels zeichnende Kunst schmeckt immer noch nach dem Aktsaal; Dix wird immer schlechter, oder er erscheint doch so, nachdem die erste Überraschung vorüber ist. Röhrichts Landschaftsblätter wirkten in dieser Umgebung kultiviert. Bei Finetti, der auch in der Neuen Kunsthandlung ausgestellt hatte, bleibt alles im Schmiß stecken. Max Neumann hat ein schönes Talent, doch hört er stets auf, ohne das Letzte, Treffende gesagt zu haben. Eine gewisse originelle Energie ist in den Arbeiten von E. Fritsch. Die Plastik gab zu besonderen Bemerkungen nicht Anlaß.

In der Galerie Carl Nicolai hatten zwei Ostpreußen ausgestellt: Julius Freymuth und Ed. Bischoff. Freymuth steht auf der Linie Rösler-Degner und erweist sich auch hier wieder als ein ernster Künstler von Naturgefühl und Geschmack. Es ist sehr merkwürdig: es leben und lebten in Königsberg eine ganze Reihe frischer und erfreulicher Talente; und doch will der kleinlichste Akademiestreit dort nie zur Ruhe kommen. Kleinstadtgesinnung! Freymuth ist davon in seiner Malerei aber nicht angekränkelt. Bischoff ist auch begabt,



WILHELM WAGNER, PETERSDORF IN DER MARK. 1924



doch droht seiner Geschicklichkeit ein Dettmann-Schicksal (der ja auch in Königsberg war). Er ist zu forsch und liebt offenbar zu sehr seine dekorative Forschheit.

Die in hübschen, anspruchslosen Räumen neu eröffnete Kunsthandlung von Victor Hartberg am Schöneberger Ufer begann mit Bildern von A. Degner. Dieser Künstler, der seinen Lehrerposten in Königsberg verlassen hat und nun wieder um die Existenz ringen muß wie ein Anfänger, ist ein unterschätzter Maler. Ein wenig hat er ja selbst Schuld, da er selten nie von einer gewissen Trübheit und Erdigkeit des Tones, von einer Unbeholfenheit des Vortrags läßt. Er ist aber des Melodiösen in seinen Landschaften und Figurenbildern fähig; und er ist ein recht beachtenswerter Porträtist. Daß ein solcher Künstler nicht Käufer und Auftraggeber im großen Berlin findet (wo man bei jeder Gelegenheit doch nach guten, wohlfeilen Bildnismalern gefragt wird), beweist schlagend, daß das Kunstinteresse nur nach Namen geht, weil es seiner selbst nicht sicher ist. Die Ausstellung zeigte Degner nicht von seiner besten, aber doch von einer recht guten Seite.

Wilhelm Wagner zeigte Zeichnungen, Aquarelle und Graphik bei Bermann & Bermann und Bilder bei Fritz Gurlitt. Er zwingt neuerdings sein geschicktes, schmeichelndes Talent mehr zu ernsthafter Naturbeobachtung. Die Bilder und Aquarelle aus Venedig und vom Scharmützelsee bedeuten einen Fortschritt. Sie haben gute und reine Qualitäten, obwohl sie so verführerisch leicht und gefällig gemalt sind.

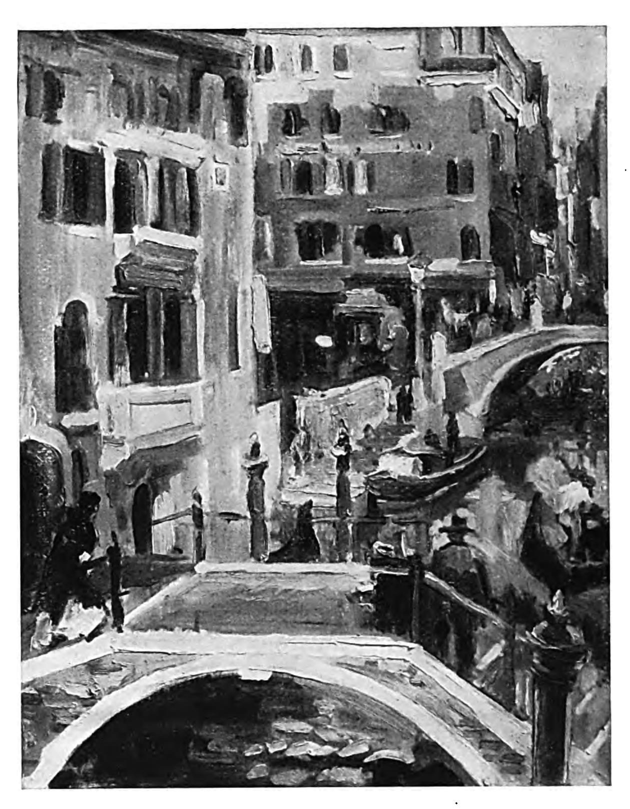
Das Graphische Kabinett (J. B. Neumann) vermittelte die Bekanntschaft mit Paul Citroen und Eduard Arnthal. Citroen ist ein Verwandlungskünstler, der alles kann, was zwischen Munch und Marie Laurencin aktuell ist. Der Erfolg ist, daß man ihn selbst als Persönlichkeit nicht erkennt und anerkennt. Arnthal arbeitet vorläufig etwa im Sinne des Münchners Seewald.

K. Sch.

HANNOVER

Der Hannoversche Kunstverein ist einer der größten in Deutschland und verfügt, abgesehen von den Mitteln, die ihm von 7000 Mitgliedern zufließen, über ein günstig gelegenes, geräumiges und sehr gut beleuchtetes Ausstellungslokal. Es sind also die Voraussetzungen für eine gedeihliche Kunstpflege gegeben. Leider muß man indessen gestehen, daß der Hannoversche Kunstverein von seinen Mitteln bisher nicht den erwünschten Gebrauch gemacht hatte.

Die umfänglichen Ausstellungen, die hier früher veranstaltet wurden und von denen der Unterzeichnete etliche gesehen hat, ermunterten nicht zu einem zweiten Besuche. Man konnte sich vielmehr fragen, ob diese Art von Kunstpflege nicht eher Schaden als Nutzen stifte. Conrad Fiedler hat einmal dem Gedanken Ausdruck gegeben, daß es wesentlich den der Förderung der Kunst gewidmeten Unternehmungen zu verdanken sei, daß wir gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts unter die Herrschaft der Mittelmäßigkeit geraten seien. Dieses scheint noch zu milde ausgedrückt angesichts der früheren Darbietungen des Hannoverschen Kunstvereins.

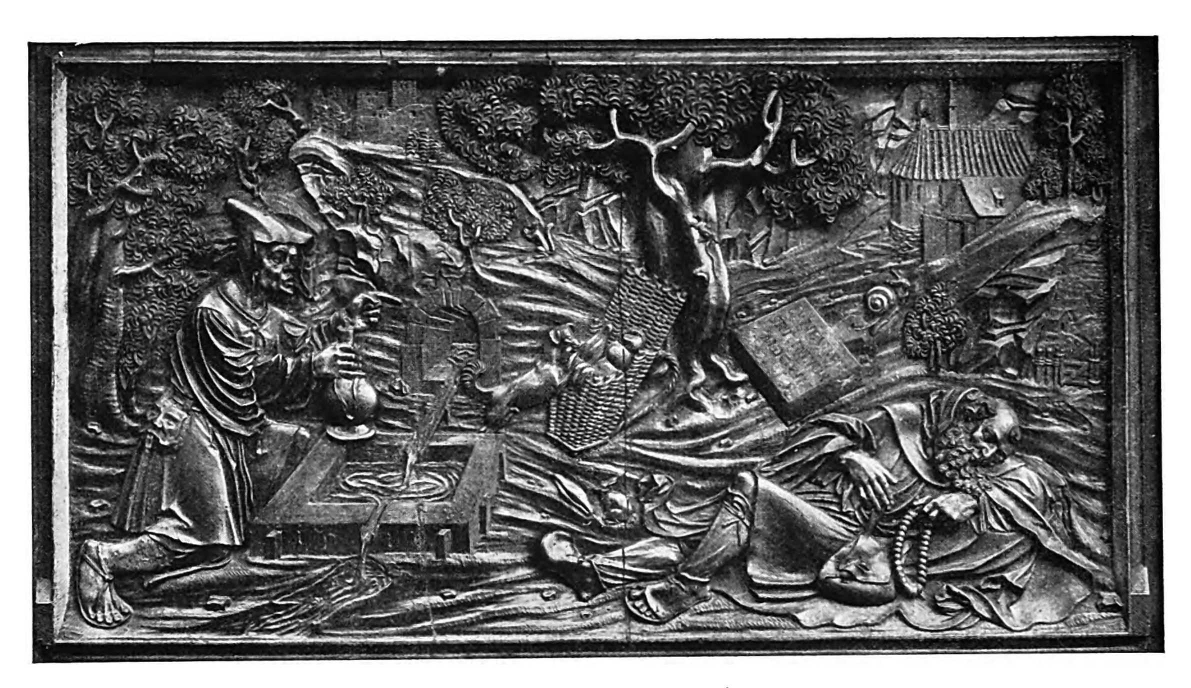


WILHELM WAGNER, VENEDIG. 1924

Nun scheint es indessen, als ob ein frischer Wind in das verstaubte Lokal geblasen habe. Man darf die Metapher wörtlich verstehen. Die Säle sind gereinigt, aufgefrischt, neu bemalt mit gutgewählten Hintergrundtönen. Ein stockfinsterer Durchgang zwischen zwei Räumen wurde durch eingebaute Wandschränke, die bei elektrischem Licht hinter einer großen Verglasung Klein-Skulpturen und Medaillen zeigen, auf das glücklichste nutzbar gemacht. Die Anordnung der Ausstellung ist vortrefflich. In einer Reihe hängt Bild bei Bild in bequemem Abstand, so daß alles sich so günstig wie möglich darstellt. Nur läßt freilich die Qualität des Dargebotenen zu wünschen übrig. Wo die führenden und maßgebenden Persönlichkeiten unserer deutschen Kunst fehlen, wo ferner auch jene fehlen, die selbständig und verheißungsvoll in neue Bahnen einlenken, hat es wenig Zweck, einzelne Namen hervorzuheben. Man könnte ebensowohl alle nennen, denn wenn das Niveau auch nicht hoch ist, so wird es doch von fast allen Vertretenen erreicht. Daß Erich Erler und Linde-Walther die Auszeichnung erfahren haben, mit mehreren Bildern besonders eingeladen zu werden, ist bezeichnend. Ein Raum ist mit einer Auswahl des künstlerischen Nachlasses von Ernst Jordan gefüllt, einem Meister, der in der oben charakterisierten Hannoverschen Kunstpflege mächtig war. Gleichwohl finden sich unter seinen Studien und Zeichnungen einige in ihrer Art gute Dinge.

Alles in allem darf einer, der mit der früheren Wirksamkeit des Hannoverschen Kunstvereins nicht unbekannt war, die gegenwärtige Ausstellung immerhin als einen ersten Schritt auf dem Wege zu Besserem willkommen heißen.

G. Pauli.



HANS VON COLMAR, DER SCHLAFENDE KRÄMER. 1510. ABB. 5
AUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN



UKTIONSNACHRICHTEN

Versteigerung der Porzellansammlung Darmstaedter (Berlin) bei Lepke, 24.—26. März, Berlin

Die Sammlung Darmstaedter, europäisches Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts, vor beinahe fünfzig Jahren begonnen, galt bei den Fachleuten mit Recht als eine der besten ihrer Art. Damals mußte der Sammler noch Forscher sein. Die Wissenschaft vom Porzellan steckte noch in ihren Anfängen, manche Manufakturen waren noch unbekannt, viele Künstler und Modelleure noch nicht bestimmt und der Anteil, den neben dem Modelleur der Maler hatte, durchaus noch nicht geklärt. Man sprach von Kaendler in Meißen als dem Großmeister des Porzellans schlechthin. Daß die Nymphenburger Bastelli und der Mannheimer Hofbildhauer Konrad Linck ebenso gute Künstler waren, wußte man nicht; und daß F. A. v. Löwenfinck, der Fuldaer Fayencemaler, den größten Anteil an den Augustus-Rex-Vasen von Meißen hat, weiß man erst ganz neuerdings. Der Sammler damals war auf eigene Forschung, eigene Kenntnisse, auf eigenen Spürsinn und eigenes Qualitätsgefühl angewiesen. Was Professor Darmstaedter im Laufe eines halben Jahrhunderts zusammengebracht hat, bedeutet, abgesehen von künstlerischer und kunstgewerblicher Schönheit, ein praktisches Stück Kunstgeschichte auf diesem Spezialgebiet des europäischen Rokoko. Alle Schulen und alle Meister waren in guten, manchmal hervorragenden Stücken vertreten.

Der Markt, auch international vertreten, nahm das Angebot gut auf. Der Gesamterlös für die 606 Nummern (Kleinplastik und Geschirr) betrug 845 470 Mark.

Wir geben einige Hauptpreise.

MEISSEN. No. 39 u. 40: Kavalier und Dame, Kaendlermodelle: 2100 Mark. — No. 47: Schneidersfrau auf Ziege, Modell Eberlein: 1800 Mark. — No. 48: Chinesin mit zwei Kindern. Um 1760, Kaendler und Reinicke: 3800 Mark. — No. 58: Bacchantengruppe, Kaendler: 4000 Mark. — No. 71: Tanzendes Bauernpaar; Kaendler: 14500 Mark. — No. 73: Komödiant aus der italienischen Charakterkomödie, Kaendler: 9000 Mark. — No. 76: Große Krinolinengruppe, August III, und Frau, Kaendler: 15500 Mark. — No. 78: Dame in Krinolinenkostüm, Kaendler (zwischen 1736 und 1740): 35000 Mark. — No. 82: Dame mit Kavalier und Mohr, Kaendler (um 1740—45): 13000 Mark. — No. 98: Eiförmige Vase, um 1730—35; Malerei wahrscheinlich von F. A. von Löwenfinck: 18000 Mark.

FRANKENTHAL. No. 173: Der Herbst, Modell von Lanz: 2000 Mark. — No. 174: Mutter mit drei Kindern, Modell von Lück: 4100 Mark. — No. 180: Die Buchbinderfamilie, Modell von Lück: 4000 Mark.

WIEN. No. 222: Stehende Dame. Vor 1749. Modell von Leop. Danhauser: 3500 Mark. — No. 223: Krinolinenfigur. Um 1749. Modell von Leop. Danhauser (?): 3000 Mark.

NYMPHENBURG. No. 251: Franziskanermönch. Um 1760. Modell von Bastelli: 2000 Mark. — No. 254: Krinolinenfigur. Um 1755. Bastelli: 9000 Mark. — No. 255 u. 256: Zwei Figuren, Kavalier und Dame. Um 1755. Bastelli:



27000 Mark. — No. 260: Dame mit Flasche. Um 1760. Bastelli: 12000 Mark.

HÖCHST. No. 274: Amyntas und Silvia. Um 1770. Modell von J. P. Melchior: 5200 Mark. — No. 276: Büste des Kurfürsten von Mainz, Emerich Joseph, etwa $1/_3$ Lebensgröße. Um 1770. Modell von Johann Peter Melchior: 10600 Mark. — No. 282: Der chinesische Kaiser. Um 1766 bis 1770. Nach dem Stich von J. G. Huquier, nach Watteau, modelliert von J. P. Melchior: 9500 Mark.

FULDA. No. 307 u. 308: Zwei Figuren, Türke und Türkin. Um 1770: 11000 Mark. — No. 309 u. 310: Zwei Figuren, Kavalier und Dame. Um 1770: 16100 Mark.

LUDWIGSBURG. No. 314: Diana und Endymion, 1760—1765: 2100 Mark. — No. 315: Bacchus und Venus. Modell von Adam Bauer (?): 1750 Mark. — No. 317: Spinettspielerin. Um 1765. Modell von Wilhelm Beyer: 2300 Mark.

FÜRSTENBERG. No. 345: Kolombine: 1400 Mark.

THÜRINGEN. No. 351 u. 352: Zwei Bischofsfiguren. Um 1770—75. Manufaktur von Kloster Veilsdorf: 2000 Mark.

BERLIN. a) Fabrik von Wegely. No. 363: Liebesgruppe. Modell von Reichardt nach Kaendler: 1050 Mark.

BERLIN. b) Fabrik von Gotzkowsky und königl. Manufaktur. No. 373: Kavalier. Modell W. Chr. Meyer. 1769: 1420 Mark. — No. 374: Venus. Um 1770. Modell Fr. Elias Meyer: 1500 Mark.

VINCENNES-SÈVRES. No. 485: Reiterstatuette Friedrich des Großen. Biskuit. Modell Boizot: 600 Mark. — No. 487: Reiterstatuette Louis XIV. Biskuit. Sèvres, um 1780: 1200 Mark. — No. 488: Geflügelter Amor. Biskuit. Modell Falconet: 1350 Mark. — No. 517: Suppennapf mit Untersatz, Juwelendekor. 1782: 14000 Mark. — No. 521: Konfektschale. Fond in Rose Pompadour. 1758: 10850 Mark.

ENGLAND. No. 522 u. 523: Zwei Figuren, Mönch und Nonne. Chelsea, um 1760: 1000 Mark. — No. 530: Riechfläschchen. Chelsea, um 1760: 2500 Mark. — No. 538 bis 540: Drei Vasen, mit Blumen, Vögeln und Insekten. Chelsea, 1765: 7000 Mark.

SPANIEN UND ITALIEN. No. 558: Pierrot und Kolombine. Fabrik Buen Retiro: 2250 Mark. — No. 562 und 563: Türke und Türkin. Capo di Monte. Um 1750: 660 Mark. — No. 568: Die Apfelernte. Buen Retiro. Um 1750: 1300 Mark. — No. 596: Chokoladentasse. Capo di Monte. 1750—1760: 480 Mark. — No. 598: Große Deckelvase. Buen Retiro, um 1760: 2600 Mark. E. W.

Versteigerung der „Gemälde aus der ehemaligen Galerie eines deutschen Fürstenhauses". Berlin, Rudolph Lepke, 31. März 1925.

Die Sammlung hing früher im Provinzial-Museum zu Hannover, als Besitz des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg (den man, aus englisch-preußischen Tagen, merkwürdigerweise den Herzog von Cumberland zu nennen immer noch nicht aufgehört hat). Allerdings wurden die berühmten Hauptstücke der Sammlung nicht mit versteigert, der Holbein, Kinderbildnis Edwards II. von England und die beiden mailändischen Bilder, die vielleicht von Boltraffio stammen. Auch der sehr schöne Nicolas Poussin, „Der Parnaß", hängt noch im Museum, ebenso der Velazquez, der eigenhändiges Selbstbild sein soll, und das venezianische Männerbildnis, das früher „Venezianische Schule" hieß und seit 1921 auf Adolfo Venturis Verantwortung ein Tintoretto aus der Zeit um 1560 ist.

Versteigert wurde im wesentlichen das Mittelgut. Aber es waren immerhin so interessante und schöne Dinge darunter wie eine Dünenlandschaft von Jacob von Ruisdael und eine dem frühen Cranach sehr nahestehende Verlobung der Katharina in der Landschaft, eine Halbfigur von Lievens und Bildnisse von George Desmarées. Die Preise erschienen angemessen. — Nr. 3. Claes Pietersz Berchem, Das tiefe Tal: 4100 Mk. — Nr. 16. Philippe de Champaigne, Herrenbildnis: 4600 Mk. — Nr. 18. Art des Cranach (früher Dürer zugeschrieben), Verlobung der Katharina: 5000 Mk. — Nr. 20/21. George Desmarées, Joseph I. und Maria Theresia: 8350 Mk. — Nr. 26. Melchior de Hondecoeter, Hahnenkampf: 2200 Mk. — Nr. 38. Jan Lievens, Osnabrücksches Landmädchen: 7500 Mk. — Nr. 46. Jan van Mieris, Das verliebte Paar: 3800 Mk. — Nr. 48. Jan Miense Molenaer, Bauernstück: 5200 Mk. — Nr. 49. Jan Miense Molenaer, Dorfschenke: 5200 Mk. — Nr. 49. Nicolas Neufchatel, Edelmann: 6000 Mk. — Nr. 51. Lelio Orsi, Die heilige Nacht: 5100 Mk. — Nr. 52. Jurian Ovens, Großmutter und Enkelin: 5700 Mk. — Nr. 53. Palma Giovane, Der tote Christus: 4100 Mk. — Nr. 60. Ravesteyn, Prinz Eduard von der Pfalz: 3700 Mk. — Nr. 63. J. van Ruisdael, Düne am Meer: 16500 Mk. — Nr. 64. J. van Ruisdael, Buchenwald: 8000 Mk. — Nr. 80. Andreas Achenbach, Hafen bei Briel (1841): 8200 Mk. — Nr. 84. Hans Gude, Norwegische Küste: 2600 Mk. — Nr. 85. Louis Gurlitt, Kap Kullen: 1350 Mk. — Nr. 90. J. W. Schirmer, Bergsturz bei Goldau: 3100 Mk. — Nr. 91. J. W. Schirmer, Sturm: 4700 Mk.

E. W.

AUKTIONEN DER NÄCHSTEN WOCHEN

Hollstein & Puppel, Berlin: 11.—13. Mai Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen des 15.—18. Jahrhunderts.

Rud. Bangel, Frankfurt a. M.: 12. Mai Französische Bilder und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts.

Rud. Lepke, Berlin: 12. Mai Antiquitäten.

Hugo Helbing, Frankfurt a. M.: 19.—20. Mai eine China- und Japansammlung, Fayencen und Möbel.

Emil Richter, Dresden: 25.—26. Mai dritte Kunst- und Antiquitätenversteigerung.

C. G. Boerner, Leipzig: 25.—27. Mai alte Graphik des 15.—17. Jahrhunderts aus den Dubletten der Albertina (Cranach, Baldung, Altdorfer, Dürer und andere).

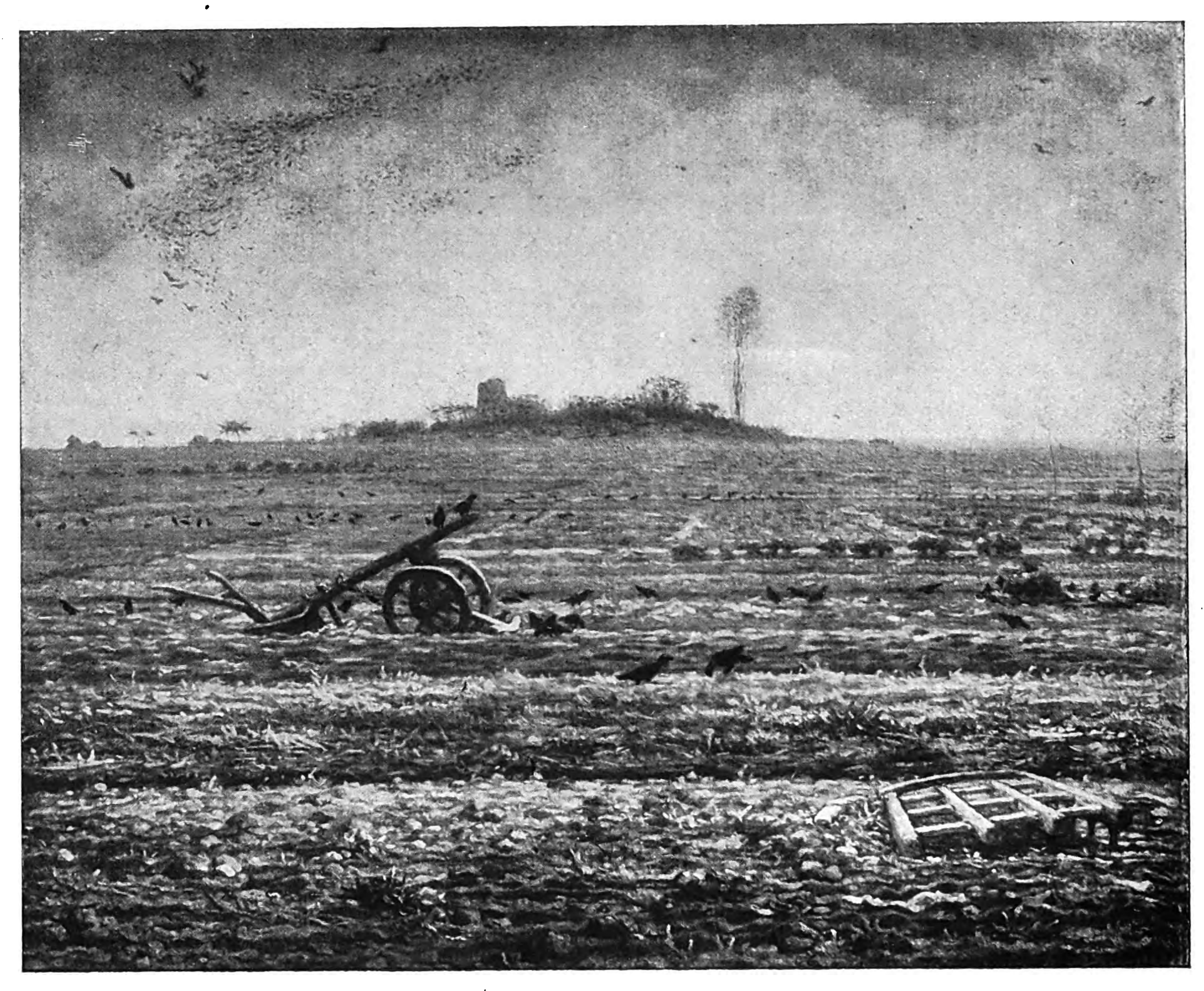
Rud. Bangel, Frankfurt a. M.: 26. Mai Gemälde neuerer Meister aus Frankfurter Privatbesitz.

Hugo Helbing, München: Ende Mai moderne Bilder.

Hotel Drouot, Paris: 21.—22. Juni Sammlung M. Gagnat.

H. v. d. Porten, Hannover: 11.—13. Mai Gemälde alter und neuerer Meister.

Paul Graupe, Berlin: 16. Mai eine Chodowieckisammlung; 25.—26. Mai eine Bibliothek moderner Bücher; 6. Juni geographische Werke, Max Perl, Berlin; 8. u. 9. Mai Nachlaß Herm. Henning; 11. u. 12. Juni moderne Graphik.



JEAN FRANÇOIS MILLET, DIE EGGE. 1866
WIEN, GALERIE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

CHRONIK

FÄLSCHUNGEN

Es ist einmal wieder nötig vor Fälschungen moderner Bilder zu warnen. Und zwar handelt es sich nicht nur darum, daß die Zahl falscher Bilder und Zeichnungen namhafter deutscher Künstler immer größer wird, sondern auch darum, daß echte Bilder oder Studien übermalt und ergänzt und so unter dem Namen des Künstlers in den Handel gebracht werden. Vor einem Jahr etwa haben wir bei einem Kunsthändler ein großes, mit dem Namen Slevogt unterzeichnetes Aquarell gesehen, das sich als eine grobe Fälschung herausstellte, denn es war die plumpe Kopie nach der farbigen Reproduktion eines Slevogtschen Originals im 17. Jahrgang (Seite 2) von „Kunst und Künstler". Vor einigen Wochen wurde uns zur Begutachtung ein Aquarell, angeblich von Slevogt, eingesandt, das sich wiederum als eine Fälschung, offenbar von derselben Hand, herausstellte und das eine schlechte Kopie derselben Reproduktion war. Aus der Ungeniertheit, womit der Fälscher dasselbe Vorbild wiederholt benutzt hat, ist zu ersehen, wie grob und roh die Fälscherkünste getrieben werden. Es soll sich in diesem Fall um einen jungen Münchner Maler handeln, der sich auf diesem Wege Geld für das Kunststudium erwerben will und der so ein Übel durch ein ärgeres vertreibt. Es wäre zu wünschen, daß sich der Staatsanwalt mit diesem tüchtigen jungen Mann einmal beschäftigt.

Dem geschädigten Künstler ist ein gesetzliches Einschreiten gegen offenbare Fälschungen einwandfrei gewährleistet. Schwieriger sind die Fälle, wo es sich nicht um eine vollständige Fälschung handelt, sondern nur um eine Verfälschung. Ein solcher Fall ist der folgende: es wurde neulich Max Slevogt eine Ölstudie zur Begutachtung ins Haus geschickt, die zwar von ihm herstammt, aber völlig übermalt worden ist. Das Rechtsverhältnis ist in diesem Falle so, daß der Besitzer zwar nicht daran gehindert wer-





den kann, sein Eigentum zu übermalen oder übermalen zu lassen, daß er das übermalte Bild aber nicht unter dem Namen des Künstlers ohne ausreichende Klarstellung der Sachlage zeigen oder verkaufen darf. Er darf die Übermalung nicht einmal in seiner Wohnung als ein Werk des Künstlers zeigen. Eine ausführliche Darlegung des Rechtsverhältnisses in einem solchen wie dem oben geschilderten Fall behalten wir uns vor, sobald ein Urteil oder eine Verfügung ergangen ist.

DER GROSSE STAATSPREIS

Neulich waren in der Akademie für zwei Tage die Arbeiten ausgestellt, womit junge deutsche Künstler sich um den Großen Staatspreis beworben haben. Dieser Preis, der in einem Reisestipendium besteht, entspricht dem früheren „Rompreis". Doch hat er bei weitem nicht mehr die alte Bedeutung. Geht man die Geschichte der europäischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert durch, so trifft man bei den berühmtesten Künstlern immer wieder auf die Notiz, daß sie um den Rompreis gerungen und ihn endlich erworben haben. Der Preis hat in der Folge an Bedeutung verloren, wie Italien als Freiluftakademie unserer Künste an Einfluß verloren hat; es ist zur rechten Zeit versäumt worden, den Rompreis in einen Parispreis zu verwandeln. Heute ist das ganze Staatspreiswesen fast unmöglich geworden. Das hat die Ausstellung der Bewerbungsarbeiten wieder bewiesen. Zugelassen ist jeder deutsche Maler und Bildhauer, der das dreißigste Jahr nicht überschritten hat. Man sollte also recht eigentlich den Nachwuchs in diesen Ausstellungen finden, die Hoffnung des Landes, wie es früher war. Es bleibt nur die entsagende Feststellung, daß ein Nachwuchs, der Hoffnungen rechtfertigt, nicht vorhanden ist. Der neutrale Betrachter ist in Verlegenheit, wie er sich entscheiden soll. Und da ist die Jury selbstverständlich nicht minder in Verlegenheit. Wonach soll sie werten? Nach dem bereits erlangten Können des Bewerbers, nach seinem noch ringenden künstlerischen Wollen, nach der Ernsthaftigkeit seiner Probleme, oder nach der relativen Abgeklärtheit? Unter den Malern ist diesmal Bernhard Dörries prämiert worden, für Bilder, die als sehr brav, tüchtig, fleißig und intelligent bezeichnet werden müssen und die eine selbstgesetzte Aufgabe am besten von allen auch gelöst haben. Dieser junge Künstler scheint aber schon fertig zu sein; es ist unvorstellbar, was er in Italien noch zu lernen, wie er sich dort entscheidend vervollkommnen soll. Mehr Talent hat zweifellos ein Bewerber wie Crodel, obwohl er nicht so gut vertreten war wie zuweilen auf den öffentlichen Ausstellungen. Ein schönes malerisches Problem hatte sich voller Jugendmut und mit natürlich fließender Malfreudigkeit Karl Dannemann in einem großen Gesellschaftsbild gesetzt. In den Bildern dieser beiden und in einigen anderen Arbeiten waren Ansätze, die Hoffnung geben. Was aber hätte die Öffentlichkeit gesagt, wenn sie prämiert worden wären und Dörries hätte zurückstehen müssen? Das Unternehmen an sich ist nicht mehr möglich, weil das Kunstleben und darum auch das Urteil der akademischen Juroren zerklüftet ist. Zur Zeit des Klassizismus konnte der Rompreis eine Prüfung sein, heute ist jedes Urteil eine Verlegenheit. Man stelle sich vor, was Menzel, Leibl, Trübner, Liebermann und andere mit dreißig Jahren schon gemalt haben und vergleiche damit die Einsendungen dieses Jahres. Es war so, daß, trotz einiger interessanter Arbeiten, kein Juror mit Verantwortlichkeitsgefühl an den Arbeiten von Dörries hätte vorübergehen dürfen; es war kein Bild da, dem zuliebe man die fleißige Tüchtigkeit dieses Preisträgers hätte übersehen können, ja müssen. Und das ist schlimm; denn das meiste von dem, was die Bilder des Prämierten auszeichnet, ist lehrbar und lernbar.

Unter den Bildhauern ist Joseph Henselmann prämiert worden. Seine eingesandten Holzskulpturen waren sowohl der Anschauung wie der handwerklichen Arbeit nach das Beste dessen, was vorhanden war. Der Kunstfreund blickt zweifelnd hinter ihm her und fragt sich: ob Rom ihm wohl gut bekommt?

Alles in allem war diese Staatspreis-Ausstellung eine Illustration zur Gebrechlichkeit des menschlichen Lebens und im besonderen des modernen Kunstlebens.

FRANZ JÜTTNER

Am 23. April ist Franz Jüttner sechzig Jahre alt geworden. Er hat sich als politischer Karikaturist vor allem in den Berliner Wespen (1886—87), im Kladderadatsch (1887—92) und in den Lustigen Blättern (1892—1917) einen Namen gemacht, hat sich dann aus Gesundheitsrücksichten nach Wolfenbüttel zurückgezogen und ist mehr als billig aus unsern satirischen Wochenblättern verschwunden. Es wäre Unrecht, ihn an Heine, Gulbransson oder Groß zu messen; seine Karikatur bezeichnet aber ein Niveau, das von nicht eben vielen gehalten wird.



WILHELM WAGNER, VENEDIG. 1924



NEUE BÜCHER

Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Herausgegeben von E. Buchner und K. Feuchtmayr. Augsburg, B. Filser, 1924.

Ein reichhaltiges Material zur Geschichte der oberdeutschen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist in diesem Bande vereinigt, der hauptsächlich der Zusammenarbeit einiger sehr eifriger junger süddeutscher Kunstforscher seine Entstehung verdankt. Ernsthafte Bemühung wird auf die Bildung von Gruppen lokal zusammengehöriger Tafelbilder aus der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts verwendet, deren gemeinsamer Stilcharakter eine Aufteilung nach Kunstprovinzen bisher sehr erschwert. Nicht alle Bestimmungen Buchners und Huglshofers überzeugen, und es ist nicht ungefährlich, wenn in dem lockeren Gefüge ein einzelner Stein sich löst. Aber als Anfang einer Ordnung des immer reicher anwachsenden Materials sind solche Versuche wertvoll, zumal eine Reihe wenig bekannter Stücke in die Literatur eingeführt wird. Drei Aufsätze beschäftigen sich mit Grünewald, besonders aufschlußreich Heinrich Feursteins Deutung des Bildgehaltes des Isenheimer Altars, die als Quelle die Offenbarungen der heiligen Brigitte nachweist und an der Hand dieses Textes den ikonographischen Sinn vieler bisher unerklärter Einzelheiten in Grünewalds Meisterwerk aufdeckt. Guido Schönbergers Aufsatz über die Zeichnungen zum Isenheimer Altar ist durch Friedländers überraschenden Fund von acht bisher unbekannten Zeichnungen in manchem überholt, wie die gesamte Grünewaldforschung, die an einem Abschluß zu stehen schien, sich hiermit plötzlich vor ganz neue und unerwartete Tatsachen gestellt sieht. Betty Kurth bereichert das Werk des Jörg Ratgeb durch den Nachweis zweier Bilder in der Sammlung Figdor in Wien. In die Spätzeit der altdeutschen Malerei führen drei Beiträge zum „Historien- und Schlachtenbild" der deutschen Renaissance, die vor allem den bisher wenig beachteten Maler Ruprecht Heller, dessen Schlacht bei Pavia im Stockholmer Nationalmuseum hängt, in den Mittelpunkt der Diskussion rücken.

Zur Geschichte der Plastik ist Karl Gröbers Aufsatz über Hans Multscher zu erwähnen, in dem eine Reihe eng mit des Meisters bekannten Skulpturen zusammenhängende Stücke publiziert werden. Feulner hat das Original zu Leinbergers Moosburger Christus in der Rast gefunden. Georg Licht fügt dem Werk des Allgäuer Bildschnitzers Jörg Lederer zwei Figuren des Münchener Nationalmuseums hinzu, und Karl Feuchtmayr beschäftigt sich mit dem Meister, der die reizenden Figürchen des Untermenzinger Altars geschaffen hat.

Besonderen Wert erhält der Band, von dessen vielseitigem Inhalt diese Aufzählung eine Vorstellung geben will, durch die vorzüglichen großen Abbildungen, mit denen der Verlag ihn in freigebigster Weise ausgestattet hat. Glaser.

„Vermeer van Delft", Bd. X der Serie: Das Bild, Atlanten zur Kunst, herausgegeben von Wilh. Hausenstein. München 1924, R. Piper & Co.

Das Buch kommt erwünscht als der erste handliche Abbildungsband der Werke Vermeers und der ihm zugeschriebenen Zeichnungen. Auf die fünfundvierzig klaren, guten Autotypien folgt ein längeres Nachwort von Benno Reifenberg, in dem er ein anschauliches Bild von der Kunst des Delfter Meisters entwirft.

Er sieht in Vermeer die klassische Verkörperung holländischen Wesens. „Klassisch" ist Vermeer in der Harmonie der Farbe, in der einfach großen Typisierung der Form, in der Ruhe und Klarheit des Aufbaues. Reifenberg empfindet hierin etwas der griechischen Kunst Verwandtes und man wird sich diesem Vergleich nicht ganz entziehen können, wenn auch für unser Gefühl in einer Charakterisierung Vermeers, das rein Farbensinnliche, das Stillebenhafte aller Erscheinungen — also etwas spezifisch Ungriechisches — als der individuellste Grundzug seiner Kunst stärker hätte zu seinem Rechte kommen müssen.

Eine Folge dieser Art Vermeers ist das vegetative Dasein seiner Menschen, die ihn eigentlich nur als schöne Farboberflächen und Träger der Interieurstimmung interessieren. Reifenberg geht darum zu weit, wenn er „Die Briefleserin" in Amsterdam psychologisch ausdeutet und beinahe einen halben Roman in sie hineinsieht.

Sehr wirksam sind die Farbenbeschreibungen. Reifenbergs Begabung scheint hier besonders zu sitzen. Im Tone des Ganzen würde man vielleicht ein wenig mehr Nüchternheit wohltuend empfinden. Auf die kunsthistorischen Fragen geht Reifenberg zusammen mit Hausenstein nur kurz in den Anmerkungen ein, dabei sich im Wesentlichen an die bisherigen Urteile in der Literatur anschließend. J. Rosenberg.

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München, Kurt Wolff Verlag, 1924.

Nunmehr kommt in diesem groß angelegten Tafelwerke auch das vierzehnte Jahrhundert zur Sprache. Etwa hundert Abbildungen, auch dieses Mal in vorzüglichen Lichtdrucken, führen uns von der weich-idealisierenden, linear bewegten Frühzeit, wie sie etwa die Propheten vom mittleren Westportal des Straßburger Münsters oder die heilige Katharina von St. Sebald in Nürnberg repräsentieren, bis zu den realistisch-zuständlichen Ausgängen, die wohl ihre glänzendsten Vertreter in den Büsten der Triforien-Galerie des Prager Doms gefunden haben. Welche Fülle an weiteren bedeutsamen Werken — z. B. die hoheitsvoll aufragenden Bischofsgrabmäler in Würzburg und Bamberg — birgt diese Epoche der deutschen Plastik, die man lange Zeit vor dem dreizehnten und fünfzehnten Jahrhundert ungebührlich zurücktreten ließ! Derjenige, der als erster ihr besonderes künstlerisches Wollen und ihren Entwicklungsgang gedeutet hat, Wilhelm Pinder, hat die Abbildungen ausgewählt und ihnen eine längere Einleitung vorangeschickt. Sie ist zu seiner mehr ins Detail gehenden, kritischen Fundierung in Burger-Brinckmanns „Handbuch der Kunstwissenschaft" die willkommene Ergänzung auch für den Fachmann, weil sie den Gesamtcharakter und die Entwicklungslinie zusammenfassender überblickt. Diese Einleitung hat wiederum alle Vorzüge Pinderscher Darstellungsweise, die lebendige Eindrücke, wie sie sich aus umfassender und wiederholter Kenntnis des Materials ergeben, in lebendige Worte zu fassen weiß, aber auch alle Vorzüge



PAUL CÉZANNE, DIE BRÜCKE

AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION



seiner eminenten historischen Begabung, die den Stil und seinen Wandel aus der jedesmaligen Zeitstimmung zu deuten weiß und dabei nicht etwa gewaltsam verfährt, sondern für jede Abweichung, für jede Nebenströmung sich einen offenen Blick bewahrt. Wenn seine Erkenntnisse in einer so flüssigen, ja künstlerisch beschwingten Weise vorgetragen werden, so dürfen solche Reize nicht dazu verführen, die intensive Arbeit und Anspannung zu unterschätzen, die ihnen vorausging. Franz Landsberger.

Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München 1924. Kurt Wolff Verlag.

Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben durch Wilhelm Pinder. Berlin 1925. Deutscher Kunstverlag.

In der monumentalen Geschichte der deutschen Plastik, die mit Pinders Buch über das fünfzehnte Jahrhundert eröffnet wurde, kommt nunmehr Panofsky mit einer Darstellung der Anfänge bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts zu Worte. Das Werk teilt sich in einem Abbildungsband und in einen schmaleren Textband. Der eine wie der andere ist mit der gleichen Sorgfalt gefertigt. Die Abbildungen stellen in wohlüberlegter Auswahl weit über hundert Werke in ausgezeichneten Lichtdrucktafeln dar und die jedesmalige Beschreibung steht auf der Höhe unseres heutigen Wissens von dieser Epoche. Nur über die Allgemeine Einleitung läßt sich streiten. Es ist gewiß belehrend, wie Panofsky das Massenprinzip der romanischen Plastik von der Flächigkeit des frühchristlichen und byzantinischen Stils, aber auch von der durchgegliederteren Plastizität der klassischen Antike abhebt und wie er die Gotik als konsequente Weiterbildung (nicht Überwindung) des romanischen Stils erweist. Aber das alles ließe sich besser in einem eigenen Buche darstellen, in dem die Abbildungen nur erklärenden Wert besitzen. In diesen ganz auf die Anschauung gestellten Bänden soll doch wohl nicht die Abstraktion herrschen, sondern die Einfühlung in ganz individuelle Produkte oder wenigstens in die besondere deutsche Situation. Und da vermißt man es, daß zum Beispiel Großtaten wie sie die Zyklen in Bamberg, Straßburg oder Naumburg darstellen, keinen wärmeren Interpreten gefunden haben. Panofsky ist entschieden einer der klügsten und unterrichtetsten Köpfe unter unseren jugendlichen Kunsthistorikern und seine Untersuchungen über Wesen und Geschichte der Kunsttheorie werden heut von niemandem an gedanklicher Tiefe übertroffen. Die Gabe mancher Kunsthistoriker hingegen, dem einzelnen Werk oder Volksstil seine verborgene Sprache abzulauschen und sie in Worten aufzuzeichnen — wobei ich gewiß nicht an die sattsam bekannten feuilletonistischen Interpreten denke — ist Panofsky weit weniger gegeben, und so entläßt einen denn diese Einleitung mit großem Respekt vor der geleisteten Gedankenarbeit, aber nicht eigentlich mit der nur aus innerster seelischer Teilnahme zu erzeugenden Verehrung, die dieser großartigen Zeit deutscher Kunstübung gebührt.

Gerade zur gleichen Stunde kommt ein einzelnes Gesamtwerk der deutschen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts zur Schau und Sprache: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Hier ist in Pinders Text jene blutvolle Hingabe an das einzelne Erzeugnis vorhanden, die bei Panofsky vermißt wurde. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um eine feinsinnige Analyse, sondern das historische Detail und die Frage der Zuschreibung spielt eine ebenso große Rolle und führt zu neuen, sorgsam erwogenen Hypothesen. Aber ob man ihnen nun zustimmt oder nicht — Pinder drängt sie einem nicht auf —, man wird ganz dicht an das Kunstwerk, an die Sphäre, aus der heraus es entstand, an das Volkstum, von dem es Zeugnis ablegt, herangeführt, und so bietet diese reife, weitblickende Schrift dem Wissenschaftler Belehrung, dem Laien Genuß und Anregung.

Franz Landsberger.

Georges Wildenstein: Lancret. Paris, Georges Servant (s. a.) 4°.

Die Franzosen sind mit Recht stolz auf ihre großen Maler des achtzehnten Jahrhunderts, aber bis zur Stunde liegt von französischer Seite weder eine erschöpfende Gesamtdarstellung dieser Epoche vor, noch kann die Mehrzahl der zum Teil von sehr feinen Kennern wie Pierre de Nolhac verfaßten Monographien den Anspruch erheben, wenigstens für unsere deutschen Begriffe von kunsthistorischer Literatur als mustergültig angesehen zu werden. Neuerdings unternimmt nun Georges Wildenstein, ein Mitglied der bekannten Pariser Kunsthändlerfamilie, die ebenso dankbare wie notwendige Aufgabe, die großen wie die kleineren französischen Maler des Dixhuitième in sorgfältig aufgebauten Monographien zu behandeln. Er hat bereits in seiner Veröffentlichung über Aved bewiesen, daß er seiner Aufgabe gewachsen ist. Er läßt nun einen Band über Lancret folgen, der, im Preis erfreulicherweise niedrig gehalten, alles dokumentarische Material über den Künstler, einen mustergültigen kritischen Katalog, eine umfangreiche Bibliographie und eine sehr geschmackvoll geschriebene Biographie und Würdigung der Kunst Lancrets enthält, dazu 214 Wiedergaben nach Gemälden oder in Radierungen bekannter Gemälde des Meisters im Lichtdruck. Leider kann man diesen Reproduktionen nicht das gleiche Lob spenden wie dem Text. Die Drucke sind flau, unscharf, dabei lagen zumeist vorzügliche photographische Aufnahmen, vor allem von Braun zu Grund. Die Würdigung der Kunst Lancrets ist sehr stark kulturgeschichtlich gehalten und Carl Justi hätte seine Freude daran gehabt. Für unsere Begriffe wäre ein präziseres, klareres Herausarbeiten der Schulzusammenhänge, ein detaillierteres Eingehen auf technische und kompositionelle Eigenheiten des Meisters ebenso erwünscht gewesen. Im Abbildungsteil wie im Katalog vermißt man die Zeichnungen Lancrets, die, wie Wildenstein im Text treffend bemerkt, für seine ganze Arbeitsweise ebenso charakteristisch wie wichtig sind.

August L. Mayer.

Josef Ponten, Architektur, die nicht gebaut wurde. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Josef Ponten wiederholt begründend in der Einleitung ein Selbstzitat aus einem früheren Roman: „das beste, was gebaut wurde, sei nur auf dem Papier gebaut worden". Auch wenn man durchaus der entgegengesetzten Ansicht ist, daß es nämlich für die Architektur wesenhaft sei, daß sie in der Realität bestände, daß die Eigenart gerade dieser





Kunst darin zu suchen sei, daß konkrete Bedürfnisse künstlerisch geformt, daß wirkliches Leben rhythmisiert werde, und daß nicht gebaute Architektur eine gewisse Ähnlichkeit mit allzu literarisch aufgefaßter Programmusik aufweise, — trotz all dieser Einwände muß man die gebotene Übersicht dankbar begrüßen. Das Werk hat eine gewisse Ähnlichkeit im Typus etwa mit dem Goethe Emil Ludwigs. Hier wie dort gestaltet ein Dichter historische Materie nach seiner Schau und benutzte „Kärrnerarbeit" der zünftigen Philologen zur Argumentation. Alle Einwände im Detail, Kritik der Auswahl und Kritik der Bewertung werden damit von vornherein erstickt, das Urteil über ein derartiges Buch darf nur davon abhängig gemacht werden, ob es als Ganzes überzeugt.

Inhaltlich enthält der prachtvolle Tafelband prinzipiell insofern etwas ungleichartige Elemente, als sowohl abstrakte Idealentwürfe, an deren Realisierungsmöglichkeit der Entwerfende niemals gedacht hat, wie auch Vorstudien und Vorentwürfe zu Bauten, die in veränderter Form später tatsächlich ausgeführt wurden, gezeigt werden. So werden die verschiedenen Vorentwürfe für die Peterskirche, mit Bramante beginnend, über die Sangalli, Raffael, Michelangelo, Bernini vorgeführt, die Vorstudien für die Mediceergräber und das Juliusgrab, die nachher nur torsohaft zur Ausführung gelangt sind. Aus deutschen und italienischen Architekturtraktaten werden weiter Entwürfe für Gärten und Königsschlösser wiedergegeben, ebenso ideale Stadtpläne, von denen namentlich der Entwurf der Idealstadt Sforzinda von Filarete allgemein bekannt sein dürfte. Sehr zu begrüßen sind die Reproduktionen der weniger bekannten sogenannten Buchstabenprojekte des französischen Architekten Gobert, der die einzelnen Buchstaben des Namens Louis Le Grand benutzt, um aus diesen Buchstabenformen Grundrisse für Idealprojekte von Schlössern zu formen, die aber tatsächlich im einzelnen sehr genau durchgearbeitet und durchaus realisierbar sind.

Aus der Reihe der Entwürfe für ein Denkmal Friedrich des Großen sind namentlich die Projekte Schinkels bekannt, doch auch Langhans, Gilly, Gentz sind daran beteiligt. In größerem Umfange finden wir natürlich Idealprojekte städtebaulicher Natur, wie den Schlüters für die Bebauung des Schloßplatzes in Berlin, verschiedene Entwürfe für die Bebauung des Platzes zwischen Hofkirche und Elbufer in Dresden, ferner Pläne für eine Idealbebauung der verschiedenen Punkte der Potsdamer Umgebung, mit denen sich in der Zeit zwischen 1800 bis zum Tode Friedrich Wilhelms IV. Generationen Berliner Architekten beschäftigten usw. Ist es doch natürlich, daß gerade die Arbeit der Städtebauer noch stärker als die des Architekten zu Idealprojekten führen muß, da die Realität jenen noch stärker in der Ausführung ihrer Ideen hemmt.

Naturgemäß tritt in der chronologischen Reihenfolge das Barock besonders stark in Erscheinung, denn hier waren ja hemmungslose Projekte nicht nur eine Reaktion auf die Widerstände der Wirklichkeit, sondern gleichzeitig spezifisches Stilphänomen. Immerhin ließe sich darüber streiten, ob die grandiosen Architekturphantasien Piranesis hierher gehören, da die Absicht seiner rein graphisch-malerisch zu wertenden Blätter nie eine reale, architektonische war.

Ein gleiches gilt von den sogenannten Wolkenkratzerentwürfen der letzten Zeit, die ebenfalls Aufnahme in dem Band gefunden haben und doch keineswegs mit den verschiedenen Projekten für ein Bismarckdenkmal am Rhein und anderen Wettbewerbsentwürfen für eine bestimmte konkrete Aufgabe gleichgesetzt werden dürfen.

Doch sollen diese Einwände im einzelnen durchaus keine philologische Beckmesserei bedeuten und das Verdienst der Zusammenstellung schmälern, deren Wesentliches darin liegt, daß das ideale Moment, das jeder Architektur, auch der wirklich gebauten, immanent ist, wieder einmal mehr in das allgemeine Bewußtsein gerückt wird.

Paul Zucker.

Albert Ippel, Pompeji. Berühmte Kunststätten, Band 68. E. A. Seemann, Leipzig, 1925. Mit 190 Abbildungen und Plänen. 204 S. Taschenformat.

Man fühlt beim Lesen das frische Erlebnis, unter dessen Nachwirkung das hübsche Buch geschrieben ist, ein Buch zum aufmerksamen Lesen, trotz den vielen guten Abbildungen kein Bilderbuch. Sein Vorzug vor den älteren Werken von Overbeck und Mau liegt darin, daß es in Proben eine Vorstellung von den neuen Ausgrabungen gibt, die nicht mehr wie ehemals reine Raub- oder Museumsgrabungen sind, sondern in wissenschaftlichem Geiste so geführt werden, daß das Ausgegrabene möglichst vollständig erhalten bleibt und sogleich in dauerhaftem Material ergänzt wird. Schon früher hat man die Hohlräume, die sich in Asche und Lava an Stelle der verkohlten Leichen gebildet hatten, mit Gips ausgegossen. Dies Verfahren, nun auf alle verkohlten Holzteile angewandt, tut bei dem Wiederaufbau namentlich der Obergeschosse unschätzbare Dienste. Auf solche Weise wird auch in Wirklichkeit das Bild der alten Stadt wiedergewonnen, nicht nur in Zeichnungen oder in der Phantasie, mit der manche Gelehrte vorgeben, auszukommen. Als am Beginn der deutschen Ausgrabungstätigkeit Troja freigelegt wurde, ließ man ein Stück des Stadtberges stehen, um immer wieder nachprüfen zu können. Ein Glück, daß auch die Aufdeckung von Pompeji langsam vor sich geht; so können die Grabungsmethoden immer mehr verfeinert und früher gemachte Fehler vermieden werden. Auch bei unsern, in vielem mustergültigen, deutschen Ausgrabungen ist gesündigt worden. Sie waren meistens zu sehr auf große Architektur gerichtet; darüber hat man die Kleinfunde vernachlässigt. Auch die Veröffentlichung hat meistens zu sehr hinterhergehinkt. Die gewaltsame Beendigung unserer Grabungen in Kleinasien zwingt nun zur raschen Publikation, und unter Th. Wiegands Drängen erscheinen die Folianten in schneller Folge. Tragisch kann die Verschleppung werden, wenn die Mitarbeiter darüber wegsterben. Wir haben es bei Baalbek erlebt und beklagen jetzt den Tod R. Koldeweys, der für die Bearbeitung der babylonischen Forschungen den denkbar schwersten Schlag bedeutet. Wir stimmen dem Verfasser bei, wenn er auch für Pompeji den Wunsch nach rascher und reichlicher Veröffentlichung ausspricht, und wir wünschen seinem Büchlein, daß es zur intensiveren Bearbeitung der in reicher Fülle vorhandenen Probleme anregt, die Pompeji der Forschung auf allen Gebieten des antiken Lebens bietet.

B. Schröder.





AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Im Neuen Museum sind die äthiopischen Altertümer und die Altertümer der griechisch-römischen Zeit Ägyptens in den neuen Räumen der ägyptischen Abteilung aufgestellt worden. Auch die Papyrusausstellung ist in die neuen Räume verlegt worden.

Atlantic-Buchhandlung: Ausstellung von Graphik Rafaello Busonis.

Galerie Karl Nicolai: Meister des 19. Jahrhunderts — Schönleber, Spitzweg, Corinth, Liebermann, Courbet, Uhde, Trübner, Blechen, Albert Lang u. a.

Kunsthandlung Fritz Gurlitt: Jos. Hegenbarth, Aquarelle; Plastiken von Marek Szwarc.

Heinrich Tiedemann: Lithographien von H. de Toulouse-Lautrec.

Albert Nauck: Ausstellung „Heimat", Werke deutscher Künstler.

Galerie Dr. Goldschmidt — Dr. Wallerstein: Aquarelle von H. Ch. Drexel, Bilder und Zeichnungen von A. Kerschbaumer, Köpfe von Emmy Roeder. Im Mai: Arbeiten von A. Lubbers, Erich Heckel und Emil Nolde.

A. Blumenreich: Bilder von Liebermann, Menzel, Corinth, Ury, Th. Hagen u. a.

Schöneberger Rathaus: Ausstellung „Die Lithographie in Kunst und Gewerbe von Senefelder bis heute".

Freie deutsche Künstlerschaft (Bendlerstr. 11): Werke von Wilhelm Repsold.

Galerie Eduard Schulte: Ausstellung des Märkischen Künstlerbundes.

Galerie J. Casper: Kollektivausstellung Lucien Adrion; Künstlervereinigung „Der Block".

Flatow & Priemer: Dekorative Stoffe von Mariano Fortuny.

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin: bis zum 20. Mai: Bilder von Walter Bondy, Malereien von de Fiori; 20. Mai bis 1. Juli: Arbeiten von Marie Laurencin und Renée Sintenis; im April Bilder von Loulou Albert-Lazard und G. E. van Hauth. Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf: 1.—15. Mai: Utrillo; 15. Mai bis 15. Juni: Rouault. In Frankfurt a. M. stellt dieselbe Galerie Karl Hofer aus.

DRESDEN. Galerie Arnold: April: Kollektivausstellung Georg Kolbe; Mai: Ferdinand Hodler. — In Vorbereitung eine Ausstellung von Chagall.

Sächsischer Kunstverein: Frühjahrsausstellung.

Emil Richter: Gedächtnisausstellung Hans Thoma.

P. Rusch: alte Meister, ostasiatisches Porzellan aus dem Dresdner Schloß.

Galerie Arnold: aus der Kokoschka-Ausstellung erwarb die Berliner Nationalgalerie das Bildnis Loos, die Chemnitzer Kunsthütte das Selbstbildnis 1922, die Dresdener Galerie das Doppelbildnis 1914.

LEIPZIG. Kunstverein (Museum der bildenden Künste): 3. Mai bis 7. Juni: Plastiken und Zeichnungen von Georg Kolbe, Bilder und Aquarelle von Otto Müller. Im April waren Arbeiten von Chr. Rohlfs und Olaf Gulbransson ausgestellt.

Atelier A. Müller: Buchillustration von A. Müller.

MÜNCHEN. Graphisches Kabinett, 19. Ausstellung: Otto Herbig, Zeichnungen, Max Kaus, Aquarelle.

Moderne Galerie Thannhauser: Waldemar Rösler.

FRANKFURT A. M. Heinrich Trittler, Graphisches Kabinett: Kollektivausstellung Käte Kollwitz.

Zinglers Kabinett: Graphik von Lehmbruck, Chagall, Lautrec, Corinth, Beckmann.

WIEN. Neue Galerie: Handzeichnungen und Graphik von Max Beckmann. Sodann Amerikanische Ausstellung.

Steiermärkischer Kunstverein: Ausstellung zur Feier des sechzigjährigen Bestehens in Graz.

HAMBURG. Galerie Commeter: Aquarelle moderner Künstler (von Liebermann bis Schmidt-Rottluff), Kollektivausstellungen von Carl Becker und Willy Habl.

Kunsthaus Karl Heumann: Kollektivausstellungen Rudolf Höckner und Erwin Bossanyi.

BREMEN. Kunsthalle, Vereinigung für junge Kunst: Arbeiten von Felixmüller, Coubine, Mense, Davringhausen, Ebertz, Seewald, Hofer u. a. Die Vereinigung ist am 1. Februar gegründet worden.

AACHEN. Reiff-Museum der Technischen Hochschule: Arbeiten des Malers Heinz Heinrichs.

PARIS. Galerie Marcel Bernheim: 50 Bilder von van Gogh.

Galerie Paul Rosenberg: Meister des 19. Jahrhunderts (Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Pissarro, Manet, Degas, Monet, Renoir, Gauguin, van Gogh, Leurat u. a.).

Galerie Bernheim jeune: Zeichnungen von Henri Matisse, Apuarelle von Signac und Ed. Cross.

Galerie Hodebert: Ausstellungen von Bildern Utrillos und von Holzplastiken des Russen Zadkine.

Petit Palais: Vorbereitet wird eine Ausstellung „Die französische Landschaft von Poussin bis Corot", unter Beteiligung in- und ausländischer Museen und der internationalen Sammlerwelt.

KÖLN. Herm. Abels: Ernst Oppler, Ballett.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG









RUDOLF GROSSMANN, BILDNIS WILHELM VON BODES
ORIGINAL-LITHOGRAPHIE



AMERIKANISCHE MUSEEN

VON

CARL GEORG HEISE

II

Wie soll man über ein Museum berichten? Am besten gewiß durch konzentrierte Angabe der grundlegenden Besonderheiten, durch eine Charakteristik des „Gesichtes" der Sammlung, ihres Inhalts, ihrer Ordnung, ihrer Ziele, durch Heraushebung dessen, was vom Landläufigen abweicht. Dies Grundsätzliche über die amerikanischen Museen habe ich im vorigen Aufsatz anzudeuten mich bemüht. Dennoch wird daraus für den, der nicht selbst das Behauptete nachprüfen kann, kein Bild erwachsen. Anschauung läßt sich durch prinzipielle Erörterung nicht beschwören. Ein absichtlich nüchtern aufzählender Bericht in Form eines Rundgangs durch ein amerikanisches Museum soll den Versuch machen, einen Anschauungsersatz zu schaffen, der erst eine sachliche Einschätzung des öffentlichen Kunstbesitzes möglich macht.

Das Metropolitan-Museum in New York ist das weitaus bedeutendste, zugleich aber das mit Mittel- und Mindergut am stärksten überladene, das innerlich am besten durchorganisierte und zugleich das äußerlich verwirrendste, das älteste und zugleich das noch heute am raschesten weiterwachsende Museum Amerikas, das beneidete Vorbild für die Provinz. Die ägyptisierende Riesenfront mit dem klassischen Säulenportal liegt an der Fifth Avenue, die übrigen Seiten liegen frei zum Central Park, so daß jede Erweiterungsmöglichkeit gegeben ist. Die Eintrittshalle hat überwältigende Dimensionen. Bei den großen Freikonzerten des letzten Winters hat dort (bei Mitbenutzung der Galerien und der anschließenden Räume) eine Menge von achttausend Hörern Platz gefunden. Die wenigen dort ausgestellten Kunstwerke — Teppiche und Plastik — versinken vollständig. Links geht es zur Antikenabteilung, rechts zu den ägyptischen Sälen, geradeaus führt die Haupttreppe ins Obergeschoß, flankiert von zwei schmalen Korridoren zu den hinteren Flügelgebäuden.

Die Antikensammlung ist schwächer als die Bostoner, die mit Recht als die beste des Landes

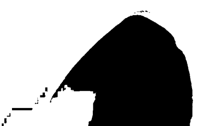


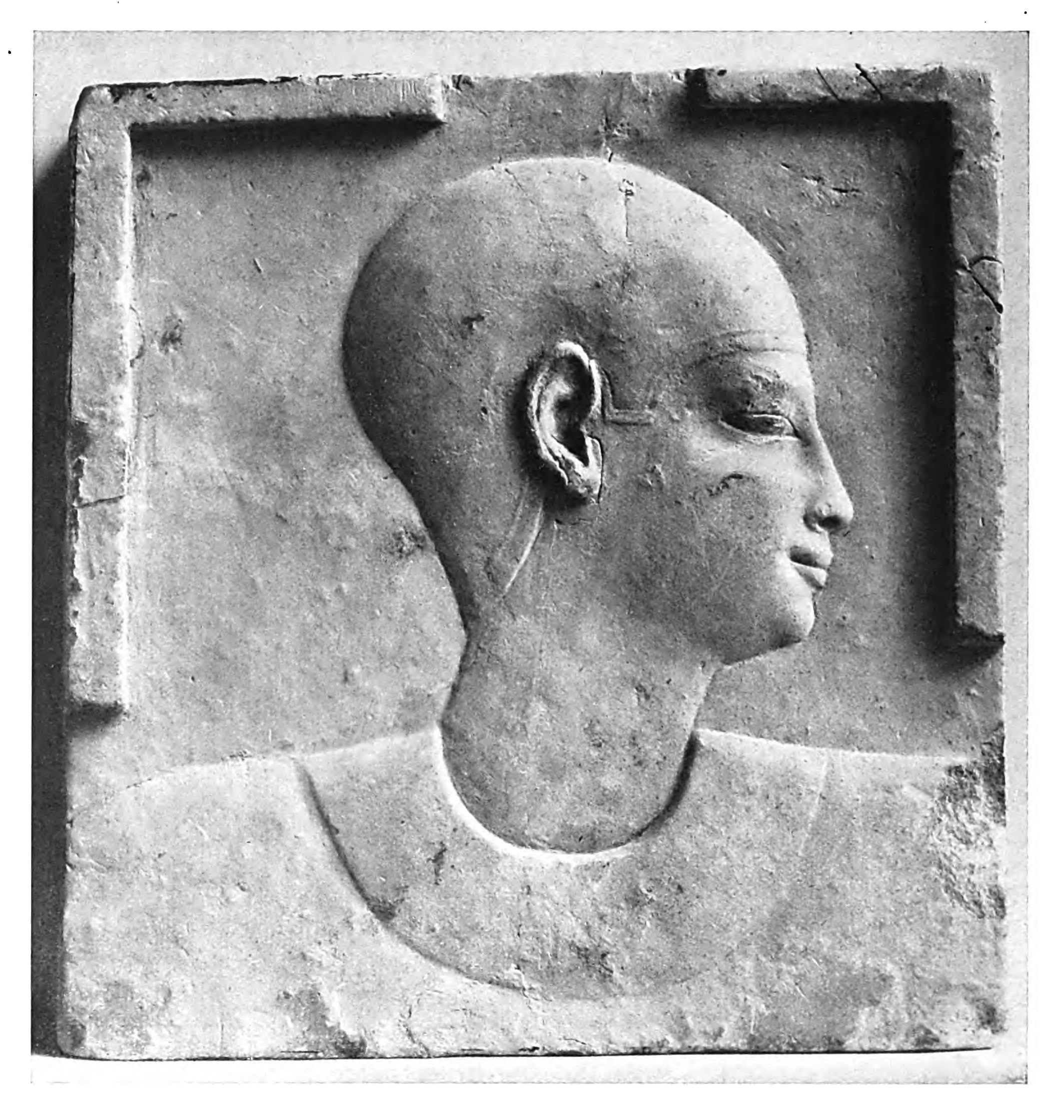
THRONENDE MADONNA
FRANZÖSISCH, ZWÖLFTES JAHRHUNDERT
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

gilt, aber sie hat eine gepflegte Physiognomie: in der Mitte eine lange, schmale Halle mit Tonnengewölbe, eine Art Tribuna, die aus allen Perioden plastische Hauptwerke enthält, zu beiden Seiten sechs Räume mit chronologischer Anordnung der Werke. Zur Demonstration der frühesten Zeiten, namentlich der kretischen Kunst, sind in sehr reichem Ausmaß Kopien herangezogen. Dadurch ist eine anschauliche Übersicht gewährleistet, wenn auch die Mischung von Abguß und Original im gleichen Raum (zwar in getrennten Vitrinen) für unseren europäischen Geschmack peinlich bleibt. Seine eigentliche Bedeutung erhält diese klassische Abteilung durch einzelne hochwertige Funde, die unter großem Kostenaufwand gekauft sind und die das Durchschnittsniveau der übrigen Sammlungsobjekte turmhoch überragen. Zwei entgegengesetzte Sammlungsprinzipien treffen aufeinander: der Drang zu lehrhafter Vollständigkeit selbst auf Kosten der Qualität und ein auf Erwerbung höchstwertiger Hauptwerke von Weltruf gerichteter Ehrgeiz. Ich nenne den etruskischen Bronzewagen mit herrlicher getriebener Arbeit, vorbildlich montiert, der einzige, der nahezu vollständig erhalten ist, und die 1900 entdeckten köstlichen Fresken einer Villa bei Boscoreale in der Nähe von Pompeji. Relativ reicher als wir es gewöhnt sind, erscheint die Kleinkunst: bronzene Spiegel, Schmuck, Vasen, Tanagra. Die Vorliebe für Tanagra ist allgemein — im Metropolitan-Museum erscheint neben der Fülle bester Originalstücke ein großer Schrank mit Fälschungen, angeblich um den Abstand fühlbar zu machen (ein für uns schwer faßlicher Gesichtspunkt!), in Wahrheit wohl aus einer gewissen Sentimentalität gegen diese einst teuer eingekauften Lieblinge. — Die Kataloge und Führer dieser Abteilung sind besonders zahlreich, die jüngste Publikation trägt — bezeichnend für die Blickrichtung der Kunsterzieher — den Titel „Daily Life of the Greeks and Romans".

Die ägyptischen Säle machen einen weit großartigeren Eindruck, vor allem deswegen, weil die Ausbeute eigener Expeditionen einen Reichtum und eine Vielseitigkeit ermöglicht, die keine noch so rege Ankaufstätigkeit erreichen kann. Die Grabkammer des Perneb (V. Dynastie) mit reichen Wandreliefs, zum Teil farbig vortrefflich erhalten, bildet den großartigen Auftakt. Bezeichnend für die anschauliche Darbietungsform sind die Glasbildtransparente, die den Hergang der Entdeckung des Grabes in Hauptetappen vorführen. Bedeutende Fundstücke hat die Expedition von 1920 heimgebracht aus dem Grab des Prinzen Mehenkwetre in Theben (XI. Dynastie), bemalte Holzmodelle zur Verdeutlichung des täglichen Lebens im Haushalte des Verstorbenen von verblüffend drastischer Anschaulichkeit, wohl die reichste Serie dieser Art, die bisher aufgefunden wurde. Auch außerhalb dieser besonderen Expeditionsergebnisse ist die bereits überfüllte ägyptische Abteilung überreich an einzelnen plastischen Hauptwerken (die acht Sitzfiguren der löwenköpfigen Göttin Sekhmet aus Karnak schon ihrer Riesengröße wegen bemerkenswert), und namentlich an Spezialitäten der Kleinkunst.

An die ägyptischen Räume schließt sich die Waffenkammer, eine hohe Halle durch zwei Etagen mit fünf Nebensälen. Rüstungsromantik ist sehr charakteristisch



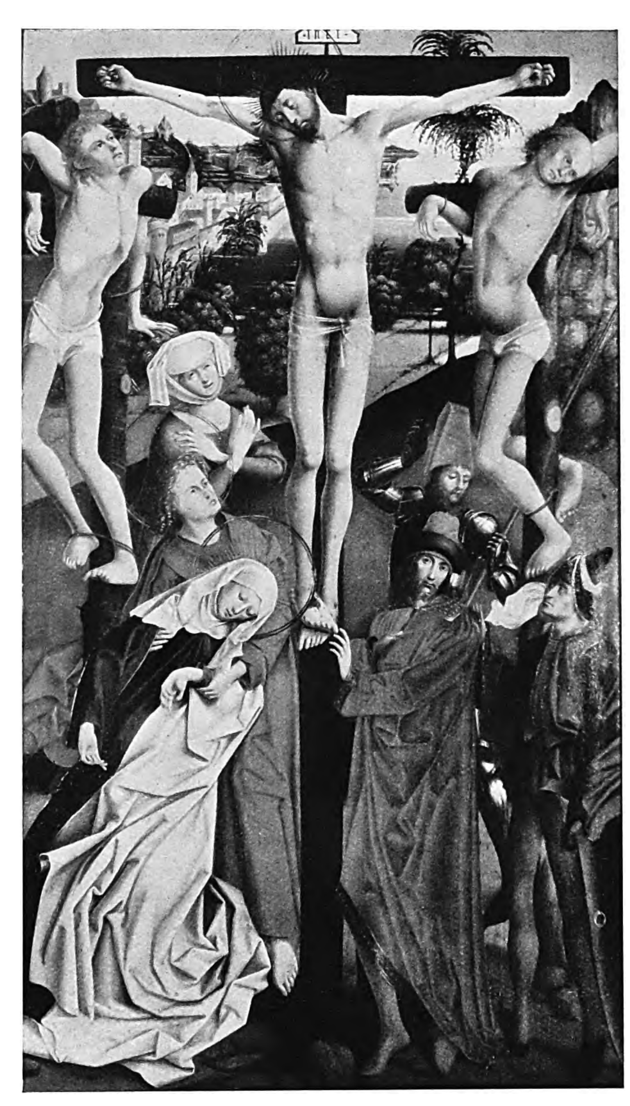


MODELL AUS EINER BILDHAUER-WERKSTATT. ÄGYPTISCH, ZEIT DER LETZTEN DYNASTIEN. KALKSTEIN
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

für Amerika. Die Sammlungen von Mr. Macay auf Long-Island (der sich einen eigenen französischen Waffenmeister hält) und von Mr. John L. Severance in Cleveland gehören zu den bedeutendsten der Welt. Im Mittelpunkt der Halle steht in gesonderter Vitrine ein prachtvoller Goldhelm, angekauft aus deutschem Museumsbesitz.

Kehrt man in die Eingangshalle zurück, so öffnen sich rechts und links, verwirrend in ihrer Beziehungslosigkeit, zwei mittelgroße Säle, der eine für die Deicer-Collection, einer kleineren Stiftung, die geschlossen aufgestellt bleiben muß, mit allerhand Durchschnittsware und einzelnen Meisterwerken allererster Ordnung, zum Beispiel dem rechten Flügel des Marienaltars des Roger van der Weyden aus der Kathedrale von Granada — der andere für Neuerwerbungen. Die Ausstellung des Museumszuwachses wechselt monatlich und enthält jedesmal, selbst in stiller Durchschnittszeit, hunderte von Nummern.

Von den beiden schmalen Korridoren längs der Haupttreppe, die mit dieser den Verbindungstrakt zum hinteren Flügel bilden, enthält der linke cyprische Kleinkunst, der rechte eine schöne Sammlung von Rodin-Skulpturen! Das ist sinnvoller als es erscheint: der Cypern-Korridor ist als Fortsetzung der nahegelegenen Antikenabteilung gedacht und findet im Flügel in zwei weiteren Sälen mit cyprischen Altertümern (die sehr reiche Sammlung Cesnola) seine Fortsetzung; die Rodins werden



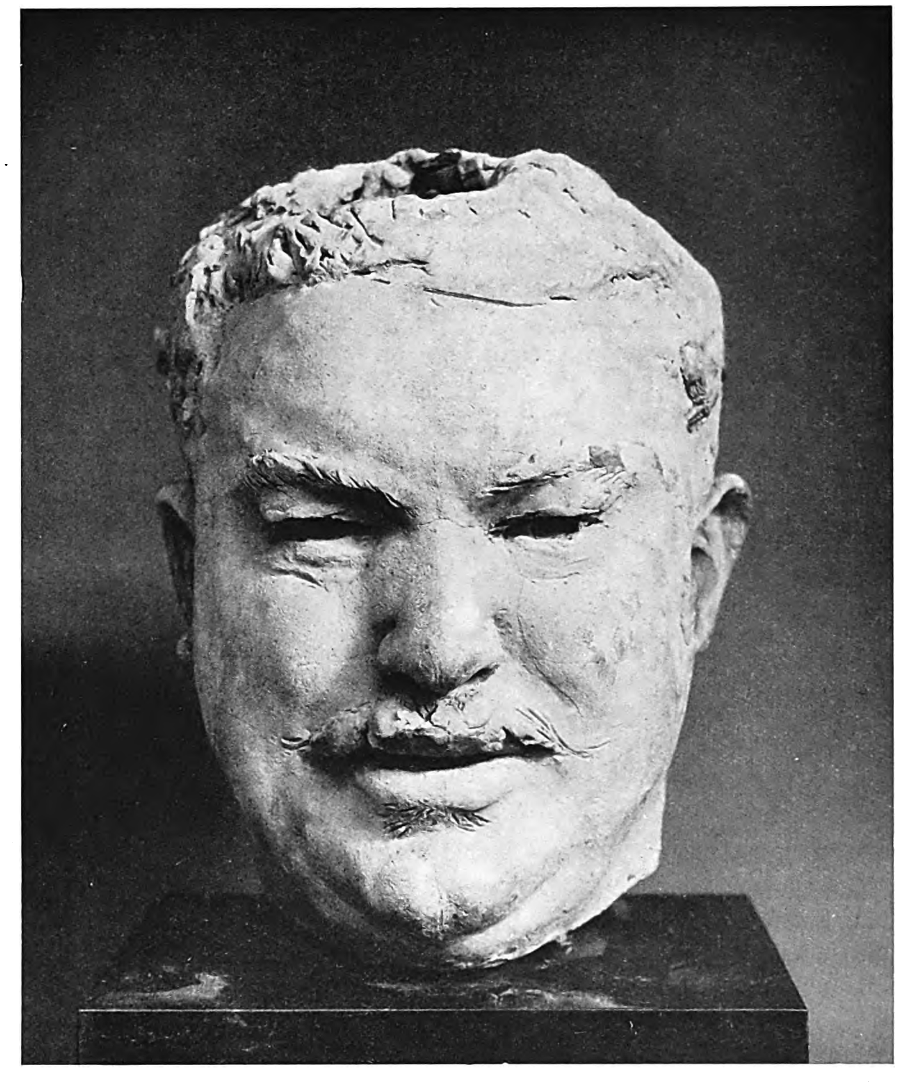
RUELAND FRUEAUF, KREUZIGUNG
DETROIT, INSTITUT OF ARTS

hier in räumliche Nähe zur Abteilung moderner amerikanischer Plastik gebracht (viele und sehr unerfreuliche Räume ohne eigene Haltung), die auch im Rückgebäude untergebracht ist. Zunächst aber führen beide Korridore in die Riesenhalle der Gipsabgüsse, dessen gedrängte Fülle noch in eine große Anzahl von Nebenräumen fortflutet, unterbrochen durch die Enklave der musikhistorischen Sammlung, auch diese an sich sehr bedeutend, nur allzu gedrängt aufgestellt und völlig unorganisch in diesen entfernten Winkel gezwängt. Man sieht, daß bei aller Bemühung um logische Zusammenordnung dem Besucher die eigene Orientierung — trotz aller ausgehängten Grundrißtafeln — fast unmöglich wird. Ihm schwindelt, wenn er die Abgußsammlung betritt. Gewiß, ihr heute gedrängter Wirrwarr ist als Provisorium gedacht, aber der Raum mit den Riesen-Modellen des Tempels von Karnak, des Parthenon, des Erechtheion, des Pantheon, des Konstantinbogens, der Notre Dame in Paris und der Hagia Sophia in Konstantinopel, den Abgüssen des Colleoni und des Gattamelata (die nirgends fehlen) ist museumstechnisch kaum anders auszuwerten. Die Gesamtaufstellung ist sehr unübersichtlich, erstaunlich aber ist die Bildungshilfe im einzelnen, so z. B. die praktische Anordnung eines stattlichen photographischen Anschauungsmaterials in Buchform als Ergänzung der Abgüsse, durch Vitrinen geschützt, aber durch eine handgroße Öffnung der Vorderwand zum Umblättern eingerichtet. Auch die Etikettierung ist in allen Teilen des Museums von mustergültiger Vollständigkeit und von einer sachlichen Prägnanz, die sich vorzüglich auf eine möglichst umfängliche Wissensvermittlung auf knappestem Raum einstellt.

Ans Rückgebäude ist rechts der Morgan-Flügel angebaut, ein Museum im Museum, am besten zusammenhängend zu besichtigen — ein eigenes Treppenhaus erleichtert das, die offene Verbindung oben und unten zur Hauptsammlung dagegen verwirrt. Störend ist es auch, daß diese Raumgruppe zwar im wesentlichen Pierpont Morgans gestifteten Besitz an „decorative arts" (wozu auch die Plastik zählt) beherbergt, die eigenen älteren und neueren Museumsbestände aber ergänzend hinzugezogen sind, nun aber wieder nicht vollständig, so daß man weder über das Ausmaß der Morganschen Stiftung noch auch, was wichtiger wäre, über den Sachbesitz des Museums auf diesem Gebiet zusammenhängend unterrichtet wird. Der Morgan-Wing ist der Stolz des Hauses. Im Mittelpunkt steht eine zweigeschossige Oberlichthalle für die Skulpturensammlung, die gute Durchschnittsbeispiele gotischer Plastik von französischer, englischer, flämischer und deutscher Herkunft zeigen. Ziemlich reich ist die italienische Renaissance vertreten mit einer anmutigen Krippenszene Rossellinos als Hauptstück. Ein spanischer Alabasteraltar des fünfzehnten Jahrhunderts bildet repräsentativ eine trennende Schmalwand als Abschluß gegen das Treppenhaus. Im ersten der anschließenden Kabinette ist die Monumentalgruppe der Grablegung aus Schloß Biron untergebracht, mit ihrem reichen dekorativen Rahmenwerk ein Prunkstück französischer Plastik aus



SCHREIBENDER HEILIGER. FRANZÖSISCH, FRÜHES FÜNFZEHNTES JAHRHUNDERT. STEIN
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM



AUGUSTE RODIN, KOPF BALZACS. TON-MODELL
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

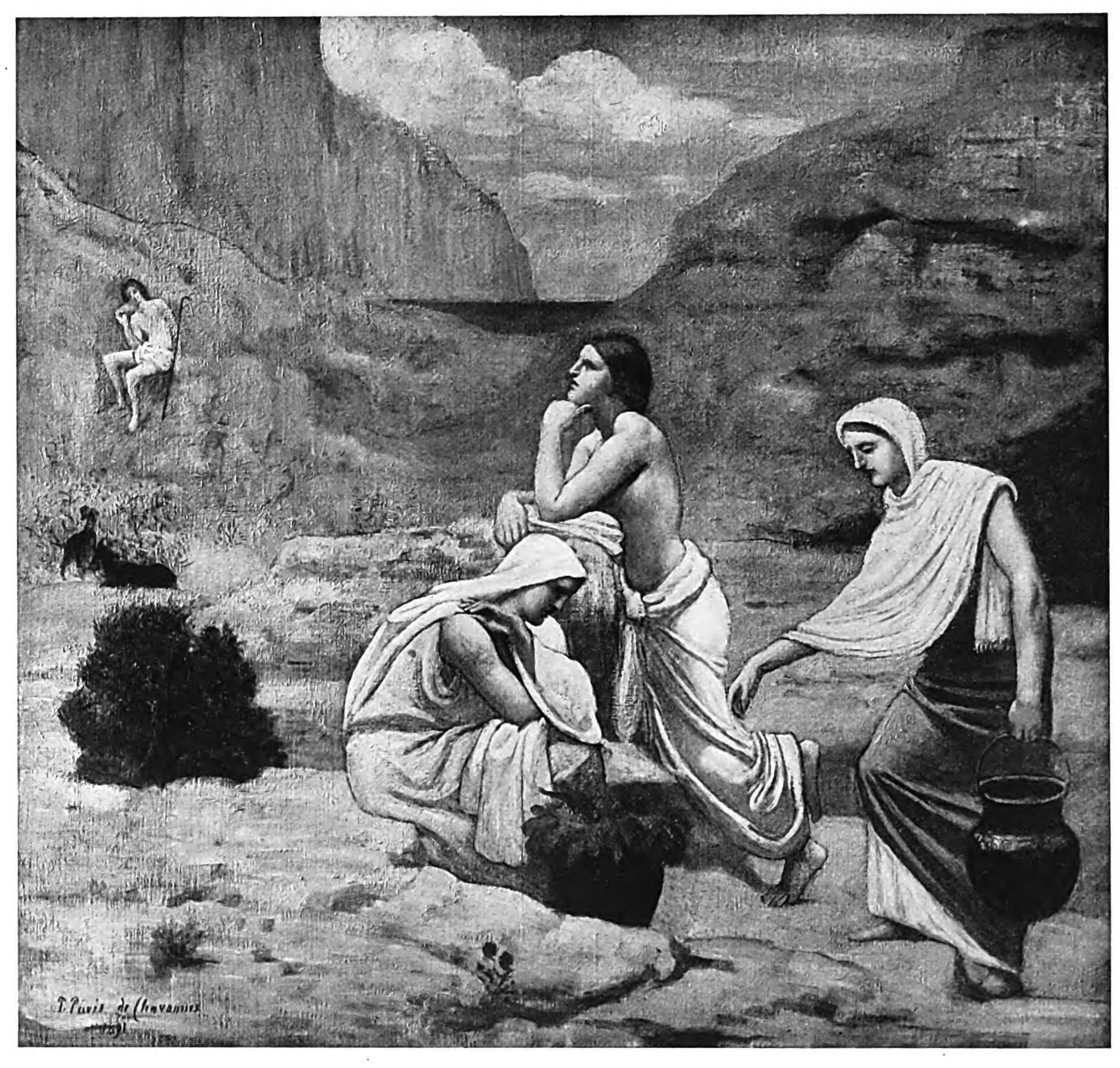
mit Kleinkunst der Renaissance des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wirkt wie eine fürstliche Kleinodienkammer mit erlesenen Gläsern, seltener italienischer Keramik, Uhren, Reliquiaren, Schmuck und Goldschmiedearbeiten bis zu Cellini. Die Durchschnittsqualität der Morganschen Sammlungen ist wesentlich höher als die aller übrigen Museumsabteilungen. Das gilt auch von den französischen Stilzimmern aus der Zeit Ludwigs XIV. bis Ludwigs XVI., die unten beginnen und im Oberstock des Morgan-Flügels fortlaufen. Sie stellen museumstechnisch — mit Ausnahme der drei komplett eingebauten Räume des Hotel Gaulin in Dijon (von Jérome Marlet) — eine Zwischenstufe dar zwischen kulturhistorischem Raumbild und sachlicher Aufreihung artgleicher Objekte, mit viel Geschmack angeordnet. Zum Studium der Entwicklung französischer Möbelformen sind die Räume mit ihrer gedrängten Fülle denkbar gut geeignet.

der Zeit um 1500 unter dem Einfluß des Michel Colombe. Weit wichtiger aber sind die rein kunstgewerblichen Sammlungen, vor allem die Emaillearbeiten und Elfenbeinschnitzereien! Sie sind in schmaleren Seitenlichträumen gedrängt, aber durchaus geschmackvoll zu Gesamtbildern von überwältigender Fülle vereint. Sie sind das Resultat einer hemmungslos getätigten Sammelgier, die mehrere Jahrzehnte hindurch alle nur irgend erreichbaren Stücke zusammengebracht hat. Das künstlerische Niveau ist durchweg erstaunlich hoch. Verblüffend ist auch der Reichtum an burgundischen Wandteppichen (überall in Amerika viel stärker gesammelt als bei uns), darunter die berühmte Serie mit der Darstellung der sieben Sakramente. Ein Raum

Als Spezialsammlungen von besonderem Reichtum seien genannt die französischen Fayencen, die Taschenuhren und die Bibelots des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem Riechfläschchen und Schnupftabakdosen.

An den „Morgan-Wing" schließt sich heute der Amerikaflügel, den ich nur in unvollendetem Zustand kenne, eine Stiftung von Morgans Nachfolger, Robert W. de Forest. So ansprechend und sorgsam hier die amerikanischen Innenräume aufgebaut sind vom einfachen Kolonistenhaushalt bis zu den immer noch einfachen Gesellschaftsräumen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, es bleibt erschütternd wie wenig der Zerstörung entronnen ist. Erst ganz spät, zu spät, besann man sich auf die Werte der





PUVIS DE CHAVANNES, DAS HIRTENLIED
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

bescheidenen, aber puritanisch edlen Wohnungskultur des alten Amerika. Sehr stolz ist man auf die ausgesprochene Raumbilderwirkung dieses neuen Museumsflügels, ein Ausstellungsprinzip, das für Amerika die neue Mode darstellt, während es bei uns schon wieder ein wenig problematisch zu werden beginnt. Alte Bauteile sind auch für die Gartenfassade verwandt und der Garten selbst ist als alter Kolonistengarten angelegt.

Findet man sich aus den vielfältigen Flügelbauten zurück und steigt vom Erdgeschoß die Haupttreppe hinauf, so betritt man die Gemäldegalerie, die im Oberstock den ganzen Hauptteil des Rückgebäudes einnimmt. Die Bildersammlung als ganzes genommen, ist eine große Enttäuschung. Verwirrung durch geschlossen aufgestellte Stiftungen, großer Qualitätsunterschied zwischen der kleinen, aber erstaunlich hochwertigen Altman-Collection mit ihren dreizehn Rembrandts und der durch eigene Ankäufe entstandenen Galerie, in den modernen Sälen ein hemmungsloses Überwiegen unbedeutender amerikanischer Meister und endlich eine recht trockene, selten nur nach ästhetischen Gesichtspunkten orientierte Hängung, das sind ihre charakteristischen Merkmale. Der Eingangsraum ist eine Art Tribuna (Marquand Gallery), eine nicht durch Stiftung bedingte, unnötige Verzettelung des ohnedies nicht allzu reichen Materials. In der Mitte die sehr frühe Raffael-Madonna aus San Antonio in Perugia, mehr Repräsentationsstück als Meisterwerk, Kom-



MATTEO CIVITALI, VERKÜNDIGUNGSENGEL
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

positionen von Rubens und Veronese, dazu dann herrliche Bildnisse von Sebastiano del Piombo, Rembrandt, Hals und van Dyck, doch leider auch von Sargent. Gleich rechts schließen die drei Räume der Sammlung Altman an. Der Rembrandtsaal (mit einigen Hals, einem Ruisdael, einem Hobbema und zwei, drei unauffälligen Genrebildern bester Qualität, darunter ein Vermeer) gehört zu den Wundern der Neuen Welt. Für ihn lohnt die Reise. Das Selbstbildnis von 1660 und die beiden späten Bildnisse, der Mann mit dem Vergrößerungsglas und die Frau mit der Nelke, wahrscheinlich Bildnisse des Sohnes Titus und seiner Frau, haften am stärksten im Gedächtnis. Der folgende Saal hält die gleiche Höhe, wenn auch das bunte Vielerlei stört: fast von jedem der beliebten europäischen Hauptmeister ein Hauptwerk, wenn auch meist kleinen Formats, wie sie dem Privatsammler besonders zusagen, von Bouts bis Dürer und Holbein, von Giorgone bis van Dyck und Velasquez. Diese fünfzig Bilder sind ohne Niete. Stören hier schon ein wenig die Vitrinen mit Goldschmiede- und Emailarbeiten im gleichen Raum mit den Gemälden, so wirkt der dritte Altmansaal mit einer erlesenen Fülle plastischer und kunstgewerblicher Arbeiten vollends erdrückend. Auf engem Raum stoßen sich die größten Kostbarkeiten aus aller Herren Länder. Aber auch hier ist die unerhörte Qualität versöhnend: die persischen Teppiche, die Renaissance- und Barockmöbel sind so schön wie die Skulpturen von Donatello, Mino, Sansovino, von Riemenschneider, Adriaen de Vries oder Clodion und Houdon. Im letzten Altmanraum ist die Sammlung chinesischen Porzellans aufgestellt, mit Stücken von strahlender Schönheit, doch ebenfalls recht gedrängt. Dann kommt man zurück in die Bildersäle. Es kann keinen ungünstigeren Auftakt geben als den Glanz der Altman-Collection, nach der dann die übrige Sammlung wirkt wie eine mittlere Provinzgalerie. Zum Teil ist sie es wirklich. Auffallend ist es, wie die über alle Säle verteilten Leihgaben der Sammlung Theodor M. Davis, deren Schicksal noch unbestimmt ist, durch Qualität fast überall hinausragen über den alten Bestand. Die vier Italienerräume enthalten kaum besonders Einprägsames: ein präraffaelitisch sensibler Carpaccio und ein guter, typischer Andrea del Sarto müssen schon als wichtige Hauptstücke gelten; unter den recht durchschnittlichen Primitiven hängen zwei schöne Bilder von Giovanni di Paolo. Getrennt durch den „Goldraum", in dem wegen seiner gesicherten Lage die gesamten Goldschätze des Museums von der Antike bis zur neueren Zeit untergebracht sind, liegt etwas abseits von der übrigen Galerie das Pinturicchiozimmer mit zweiundzwanzig kleinen Plafondbildchen aus dem Palazzo Petruzzi in Siena, ein viel bestauntes Rarissimum. Spanien ist ganz mäßig, ohne Velasquez, mit einem wenig überzeugenden Murillo und einem interessanten, aber sehr flackrig-barocken Greco vertreten. Die herrlichen Goyabildnisse sind Leihgaben. Ganz schwach ist das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts, nicht genügend — bei



DIE BODHISATTVA AVALOKITEŚVARA (PERSONIFIKATION DES GÖTTLICHEN ERBARMENS)
CHINESISCH, ZWÖLFTES JAHRHUNDERT

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS

so stark englisch orientierter Geisteskultur — ist auch England vertreten. Der englische Saal enthält viel Mittelgut, wird dafür allerdings beherrscht von zwei in den letzten Jahren erworbenen Bildnissen in voller Figur: Mrs. Elliott von Gainsborough und Colonel Coussmaker von Reynolds, beide allerersten Ranges. Gut ist noch Romney, nur andeutend mit kleinen Bildchen ist Constable vertreten, von Turner hängen zwei ausgezeichnete Landschaften. Auch die niederländische Malerei weist nur wenige Glanzpunkte auf: unter den Primitiven, die mit den frühen Deutschen und Franzosen zusammengehängt sind, steht beherrschend die große, etwas nüchterne Verkündigung Roger van der Weydens; der Dürer ist falsch, und das große Triptychon des Ludger tom Ring ist zum mindesten nicht charakteristisch für beste deutsche Malerei. Der Raum der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, schlecht gehängt und von Mittelgut arg beschwert, ist durch Vermeers Frau mit dem Wasserkrug und wiederum einige vorzügliche Rembrandts (zum Teil Leihgaben) ausgezeichnet, darunter das goldtonige Altersbildnis eines bärtigen Mannes. Unter den wenigen vlämischen Bildern bleibt ein ausgezeichnetes Familienbildnis von Cornelis de Vos stärker im Gedächtnis als die Beispiele der Kunst berühmterer Meister.

Die Säle der modernen Malerei sind mühsam zu betrachten. Die Wände sind meist gepflastert voll und die mäßigen Amerikaner dominieren. Whistler ist sehr gut gewählt — neben Manet aber wirkt sein berühmtes Duret-Bildnis ästhetenhaft blaß. Mary Cassatt läßt sich ganz in die europäische Entwicklung einordnen. Eigentlich nur zwei Künstler vermitteln neue, spezifisch amerikanische Eindrücke: Winslow Homer, der durch seine sachliche, herbe Gegenständlichkeit fesselt, und der idyllische Landschafter George Inness, der hier aber nicht mit seinen besten Arbeiten vertreten ist. Rührend unbedeutend sind die älteren amerikanischen Bilder, meist Portraits, die dicht gedrängt in einem endlos langen Korridor zwischen den Räumen der Moderne hängen; selbst die gefeierten Meister Copley und Guilbert Stuart wirken steif und provinziell. Zwei Stiftungen stören auch hier die fortlaufende Betrachtung: die Hearn-Collection mit modernen Scheußlichkeiten und einzelnen besseren und schlechteren älteren Meistern, darunter versteckt das unvergleichlich großartige Bildnis der Mrs. Pulham von Constable; die Wolfe-Collection, die nur moderne europäische Malerei enthält und die aus einem sehr beträchtlichen Stiftungskapital heute noch ergänzt werden kann. Diese neueren Ankäufe sind gut: z. B. schöne kleine Bilder von Delacroix und Géricault. Aus älterem Bestand sehr viel Gleichgültiges, Meissonier und Lhermitte und wesentlich Schlechteres. Sehr reichlich sieht man die Schule von Fontainebleau, Corot allein mit elf Bildern, darunter zwei Landschaften von Ville d'Avray, die zu den allerschönsten Bildern des Meisters gehören. Aber der Durchschnitt ist schwach. Von Deutschen hängen in einem großen Saal, der durch ein amerikanisches Historienbild von Leutze und das Riesenbild eines Pferdehandels von Rosa Bonheur gebrandmarkt ist, ein sehr schöner Mädchenkopf von Leibl, eine Seilerbahn von Liebermann und ein hübscher Uhde, sonst nur ganz Minderwertiges trotz zum Teil bekannter Namen: Thoma, Trübner, Habermann, Zügel, Kaulbach, Carl von Marr. Mauve und Israels schneiden im gleichen Saal besser ab, aber die beiden virtuosenhaften Bildnisse von Zorn bezeichnen erst recht eigentlich das, was von europäischer Gegenwartskunst dem Geschmack Amerikas zusagt. Zorn und Zuloaga stehen auf derselben Geltungsstufe wie Sargent und in jeder modernen Galerie hängen ihre Arbeiten an wichtiger Stelle. Eine Oase ist der moderne Franzosensaal. Neben zehn Bildern von Puvis hängt nur ein Renoir, dieser aber ist ein Frühwerk ersten Ranges, Madame Charpentier mit ihren Kindern. Überraschend schön sind die fünf Manets, vor allem die altmeisterlich gemalten lebensgroßen Einzelfiguren, die gelbe Frau mit dem Papagei und der dunkeltonige Knabe mit dem Schwert. Gut ist auch Courbet vertreten. Ganz fehlen Bilder von Degas (obgleich kürzlich Bronzeabgüsse von seinen Wachsplastiken erworben sind!), van Gogh und Cézanne (von diesem allerdings drei schöne Leihgaben). Der Gemälde-Katalog ist für unsere wissenschaftlichen Ansprüche nicht ausreichend, namentlich fast ohne Literaturangaben außer denen der eigenen Bulletins. Manche zweifelhafte Zuschreibung ist mit Rücksicht auf den Stifter nicht getilgt. Besser katalogisiert ist nur die Altmann-Collection, jedoch auch nicht sehr präzise unterrichtend, oft von erzählender Breite. Beim Verlassen der Gemäldeabteilung entdeckt man auf einer hängenden Galerie über der Halle der Gipsabgüsse eine gedrängte, reiche Sammlung von frühem amerikani-







TIZIAN, NYMPHE UND SATYR

DETROIT, INSTITUTE OF ARTS

schen Gebrauchssilber, auf der gegenüberliegenden Galerie europäische Metallarbeiten.

Die schmalen Korridore neben dem Treppenhaus sind mit Kleinplastik, meist amerikanischer, vollgepfropft. Nur ein kleines griechisches Pferd von etwa 470, eines der schönsten Besitztümer des ganzen Hauses, in gesonderter Vitrine gegenüber dem Treppenaufgang aufgestellt, entschädigt für die argen Belanglosigkeiten. Warum mag dies kleine Meisterwerk nicht in der Antikenabteilung stehen? Man wird fühlen, daß ohne ganz ausdrückliche Heraushebung in der unübersichtlichen Raumfülle dieses Hauses alles untergeht.

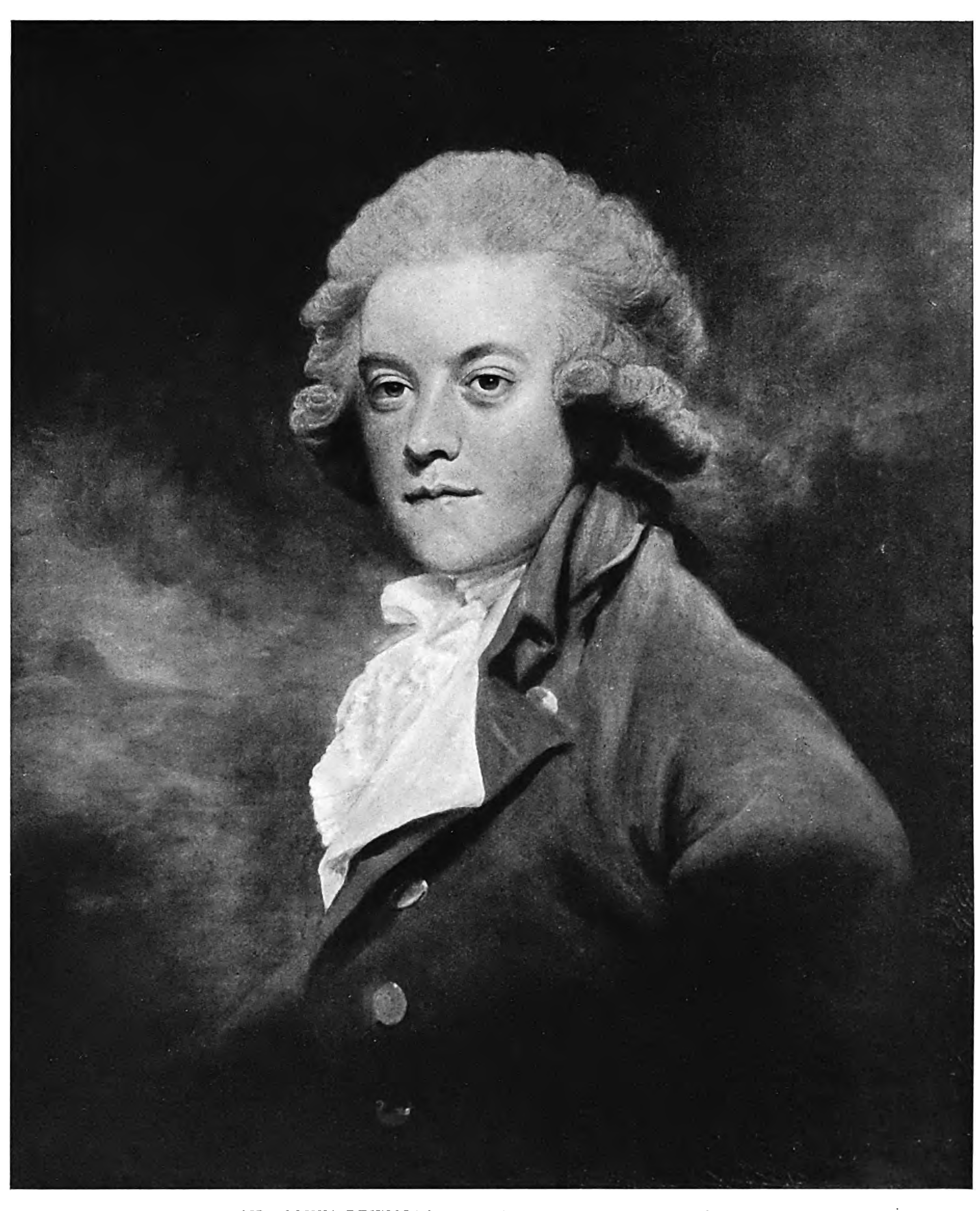
Im Oberstock ist derjenige Flügel des Hauptgebäudes, den unten die Antikensammlung einnimmt, in drei Abteilungen zerlegt: quer vorgelagert ein großer Raum für wechselnde Ausstellungen, dann je drei Räume für Vorführungen aus den Beständen des Kupferstichkabinetts (sparsam und vornehm behängt) und für „decorative arts", soweit sie nicht im Morgan-Flügel untergebracht sind. Diese letzte Raumgruppe hat früher lange unter der Leitung Dr. W. R. Valentiners gestanden und ist besonders anziehend, wenn auch heute sehr überfüllt. Man plant, sie zu verlegen. Im ersten Raum mit gotischen Bildwerken sind kapellenartig rheinische Glasfenster eingebaut. Pilaster von einer Kanzel Giovanni Pisanos und zwei große Steinfiguren aus der Schule Claus Sluters von hervorragender Qualität stehen neben einigen der berüchtigten, stark angezweifelten französischen Steinplastiken, die in den letzten Jahren verdächtig zahlreich in Amerika aufgetaucht sind. Eigentümlich, daß auch die gotische Plastik Frankreichs um 1500 der deutschen der gleichen Zeit vorgezogen wird trotz ihrer unbezweifelbar geringeren individuellen Besonderheit! Daneben sehr schöne Teppiche, Möbel und Kleinkunst. Der heute sehr unübersichtlich angeordnete Renaissanceraum wird fast ganz von Italien bestritten. Ein bezaubernd lieblicher Verkündigungsengel von Matteo Civitali, eine Madonnenbüste von Verocchio, ein Tondo von Lucca della Robbia neben reichen Renaissancemöbeln, darunter zwei herrlichen Cassoni. Der letzte Saal mit französischer Raumkunst des siebzehnten, achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts wirkt trotz hochwertiger Einzelstücke — ein Louis XVI.-Prunkbett, ein Sekretär von Riesener — wenig einheitlich und als eine nicht recht verständliche Wiederholung der viel disziplinierteren Räume des Morgan-Flügels.

Die endlos langen Galerien, die oben um die zweigeschossige Eingangshalle herumführen, sind ganz mit ostasiatischer Keramik besetzt, oft etwas ermüdend gleichförmig, einige Vitrinen aber, namentlich die chinesischen, mit sehr sicherer Hand geordnet. Es fällt durchweg auf, daß die asiatische Kunst mit feinerem Takt aufgestellt ist als die europäischen Abteilungen. Die Reichhaltigkeit gerade der keramischen Bestände, deren Wert ich im einzelnen nicht abzuschätzen vermag, gehört zu den starken Seiten des Museums. Dagegen halten die nicht sehr zahlreichen übrigen, zum Teil erst neu eingerichteten ostasiatischen Räume nicht die gleiche Höhe. Der erste Eindruck ist ein Kuriosum schlimmster Art. Eine schöne, sehr vollständige Jade-Sammlung ist in einem Raum untergebracht, der auf Anordnung des Testators dem Ballsaal in dessen Privathause, einer kitschigen modernen Rokokophantasie, getreu nachgebildet ist, strotzend von Spiegeln und Gold. Die schlicht und geschmackvoll gehaltenen folgenden kleineren Zimmer und ein höherer, achteckiger Mittelraum mit Laternenlicht sind ausgezeichnet durch einige besonders qualitätvolle chinesische Skulpturen, darunter die lebensgroßen sitzenden Lohans aus farbig glasiertem Ton. Dazu dann reiche Metallarbeiten: frühe chinesische Bronzegefäße und vor allem die Spiegelsammlung mit chinesischen, japanischen und koreanischen Stücken. Der Japanraum ist noch ziemlich schwach besetzt. Schön sind ein paar Wandschirme auf niedrigen Sockeln, aber an die Bostoner Stücke reichen sie nicht heran.

Sehr eindrucksvoll ist der Teppichsaal, an den Wänden und am Boden etwa zwanzig edelste Beispiele persischer und indischer Arbeit. Er bildet den feierlichen Auftakt zu den museumstechnisch besonders liebevoll gepflegten Räumen der Kunst des „nahen Ostens". Ein überreich holzgeschnitzter, gekuppelter indischer Tempel ist eingebaut, daneben ein kleiner Raum mit indischem Schmuck, ein anderer mit Gandharaplastik; persische Keramik in den Vitrinen, indische Miniaturen an den Wänden, dazu kleinere Teppiche und buntfarbige Kostüme. Ergänzend kommt die Edward C. Moore-Collection hinzu, reich an Keramik und Metallarbeiten, die aber mit syrischen und ägyptischen Stücken den örtlichen Rahmen sprengt.







SIR JOSHUA REYNOLDS, BILDNIS DES SIR BROOKE BOOTHBY

DETROIT, INSTITUTE OF ARTS



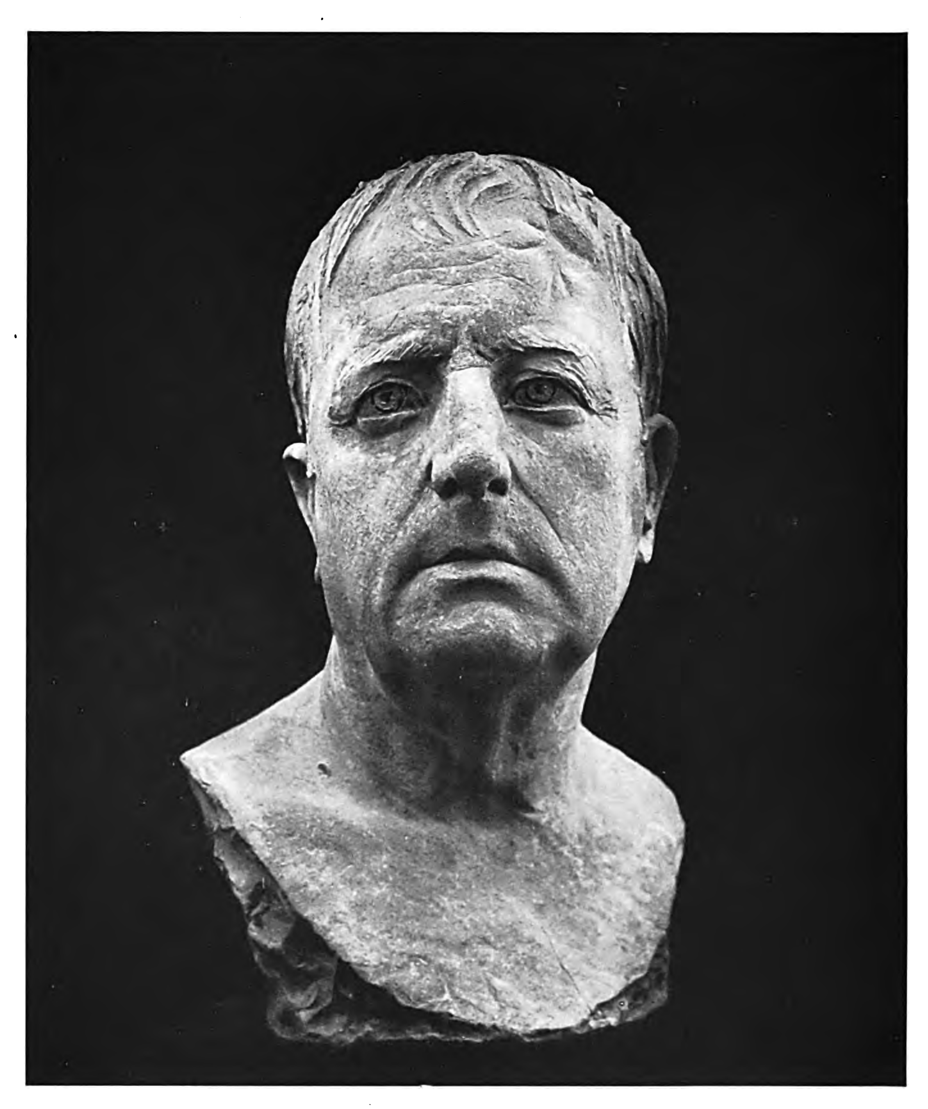
REMBRANDT, FRAU MIT NELKE (WAHRSCHEINLICH MAGDALENA VAN LOO)
NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM (ALTMAN-COLLECTION)

Schwer erträglich für die Nerven europäischer Museumsbesucher ist die Tatsache, daß nun noch ein drittes Mal eine große Raumflucht europäischem Kunstgewerbe gewidmet ist, diesmal nach Material geordnet: Silber, Majolika, Porzellan, Spitzen, Kostüme und modernes Kunsthandwerk. Die Aufstellung ist magazinartig gedrängt, ihr Reichtum vielfach durch gestiftete Spezialsammlungen bestimmt. Das gut vertretene englische Silber vom amerikanischen, das ganz von ihm abhängig ist, örtlich weit getrennt zu sehen, ist sehr lästig. Der Majolikasammlung — hochwertig sind die Beispiele der italienischen Manufakturen — verhilft eine repräsentative mexikanische Abteilung zu besonderer Eigenart. Unter dem Porzellan aller europäischen Länder sind die deutschen Manufakturen ganz kärglich, überreichlich dagegen das derbe Chelsea vertreten. Die Textilabteilung hat einen eigenen Studiensaal und ist in erster Linie als Vorbildersammlung für den praktischen Gebrauch gedacht.





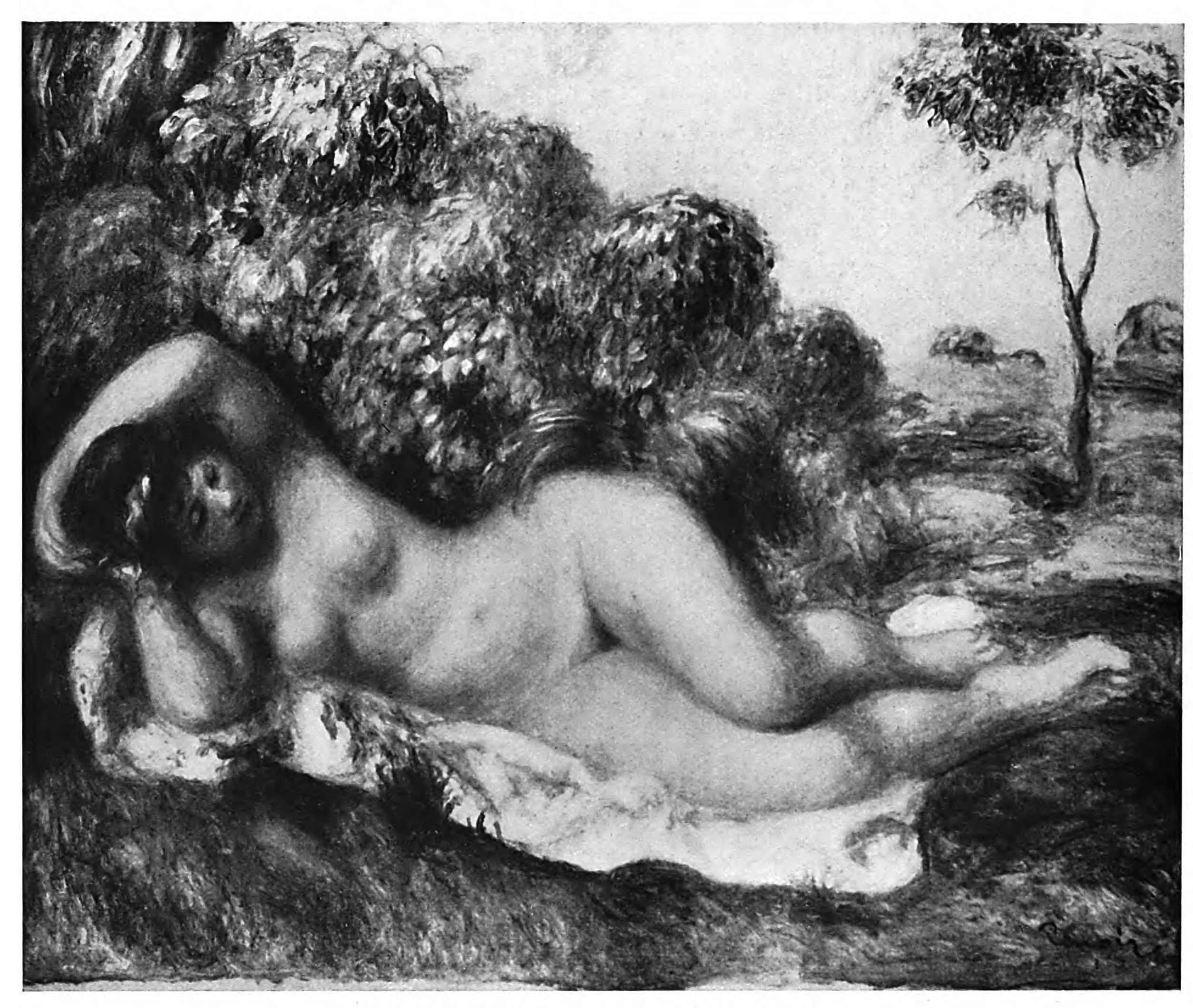
Ein Riesenapparat von Hilfskräften zur Bildungspflege hält dieses größte Museum Amerikas lebendig. Im Kellergeschoß liegen viele Klassenräume, ein großer Hörsaal und eine musterhaft geordnete Bibliothek sind angebaut. Eine große Anzahl weiterer Arbeitsräume ist überall eingeschachtelt bis in den Dachboden. Eine eigene Photographenwerkstatt unterhält neun ständige Arbeiter, die Diapositivkammer bedient den ganzen Umkreis der Stadt, die Abbildungssammlung ist nach allen nur erdenklichen Gesichtspunkten katalogisiert, um gleich für die verschiedensten Lehrzwecke Illustrationsserien zur Hand zu haben. Die Vorträge, Kurse und Führungen werden ständig vermehrt. Der „Secretary", Mr. Henry W. Kent, regiert diesen Bildungsbetrieb in anerkannt mustergültiger Weise und wird im ganzen Land als autoritativer Beirat herangezogen.



RÖMISCHER BILDNISKOPF, ERSTES JAHRHUNDERT VOR CHRISTI
TERRACOTTA (WAHRSCHEINLICH ABGUSS VOM LEBENDEN MODELL)

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS





AUGUSTE RENOIR, LIEGENDES MÄDCHEN. 1902
0,65 : 0,54 m

DIE SAMMLUNG GANGNAT

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Sie soll am 21. Juni im Hotel Drouot in Paris versteigert werden, und die Auktion wird das Ereignis dieser Saison sein. Die Sammlung gehört zu den jüngsten von den vor dem Kriege entstandenen. Auch die Betrachtung der Pariser Privatschätze tut gut, zwischen Vor- und Nachkriegkonfektion zu unterscheiden. Kurioserweise entfernt sich der erste Anlaß, der zu der Sammlung führte, nicht allzu weit von den heute wirksamen Impulsen. Maurice Gangnat kam um 1900 nach Paris, hatte sich irgendwo im Süden, ich glaube bei der Eisenbahn, ein bürgerliches Vermögen, nicht zu groß, nicht zu klein, erworben und war für den traditionellen Rentner reif. Als Mann in den besten Jahren gedachte er nicht aller Tätigkeit zu entsagen und suchte eine passende Beschäftigung. Es kamen die Funktionen eines Aufsichtsrats in Betracht, auch stille Teilhaberschaft bei einer besseren



AUGUSTE RENOIR, MÄDCHENBILDNIS. UM 1900



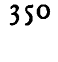
AUGUSTE RENOIR, DER SCHREIBENDE COCO. 1903

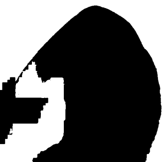
Gründung. Man hatte ihm von einer aussichtsreichen Zuckerfabrik gesprochen, und er konsultierte seinen Onkel, einen alten Pariser, wohl vertraut mit dem Geschäftsleben der Kapitale. Dieser Onkel war Paul Gallimard, der bekannte Bibliophile und Besitzer einer berühmten Sammlung von Bildern aus der Zeit Delacroix'. Gallimard riet von geschäftlichen Unternehmungen ab. Zucker-Raffinerien gab es wie Sand am Meere, und ohne Risiko fiel nichts ab. Er empfahl dem Neffen, eine Sammlung anzulegen. Gangnat nahm den Propos anfangs für einen Witz und ließ sich nur mit Mühe verleiten, den Onkel auf einem Gang durch die Rue Laffitte und bei einem Besuch des Hotel Drouot zu begleiten. Der Mentor wies darauf hin, wie schwierig es sei, auf andere Weise einem Luxus zu frönen, der alle möglichen sozialen Vorteile brachte und noch dazu Renten abwarf. Frauen und Pferde wurden täglich teurer und nützten sich um so schneller ab, und der Ersatz zwang zu immer umfangreicheren Investierungen von Kapital, ganz abgesehen von den Gefühlsmomenten und körperlichen Strapazen. Dagegen bekam das Sammeln von Bildern Geist und Körper vortrefflich, erforderte keine übermäßige Anstrengung und trug zur Vervollkommnung des Individuums bei. Bei einiger Geschicklichkeit verdoppelte man sein Kapital in zehn Jahren und wurde noch dazu ein berühmter Mann.

Von der finanziellen Seite des neuen Berufs überzeugte sich Gangnat bei diesem ersten Besuch des Hotel Drouot. Es kamen einige Stücke unter den Hammer, die einem Freunde Gallimards gehörten und deren Anschaffungskosten bekannt waren. Die Rechnung ergab einen Gewinn, dessen sich Gangnat bei der Eisenbahn nie zu rühmen vermocht hatte.

Die Genesis entbehrt aller Romantik. Das Resultat empfiehlt das Verfahren und verpflichtete den Neffen dem Onkel. Unter Leitung des erfahrenen Mannes durchschiffte Gangnat schnell und ungerupft die mißlichen Anfangsstadien der Karriere und kam gleich an die richtigen Objekte. Sehr bald schwamm der Neffe allein und überholte den Onkel.

Aus dieser Vernunftheirat mit der Kunst wurde eine überaus glückliche Ehe. Der Rentner verwandelte sich in einen Liebhaber und erreichte sehr schnell eine selbst in Paris alleinstehende Klasse. Es gibt ja dort eigentlich seit dem Tode des alten Henri Rouart, dessen Sammlung kurz vor dem Kriege dahinging, kaum noch das, was man zu Zeiten der Goncourts Amateur nannte, den bürgerlichen und bei weitem würdigeren Nachfolger der großen Herren des achtzehnten Jahrhunderts, die sich der Kunst bedienten, während der von Daumier mit Vorliebe gemalte Amateur ihr fanatischer Diener war. Das Geld hat auch mit dieser Passion aufgeräumt. Rouart, der noch die Meister von Barbizon persönlich gekannt hatte, mit Manet ver-





AUGUSTE RENOIR, WALD BEI CAGNES. UM 1902





AUGUSTE RENOIR, STILLEBEN. UM 1905

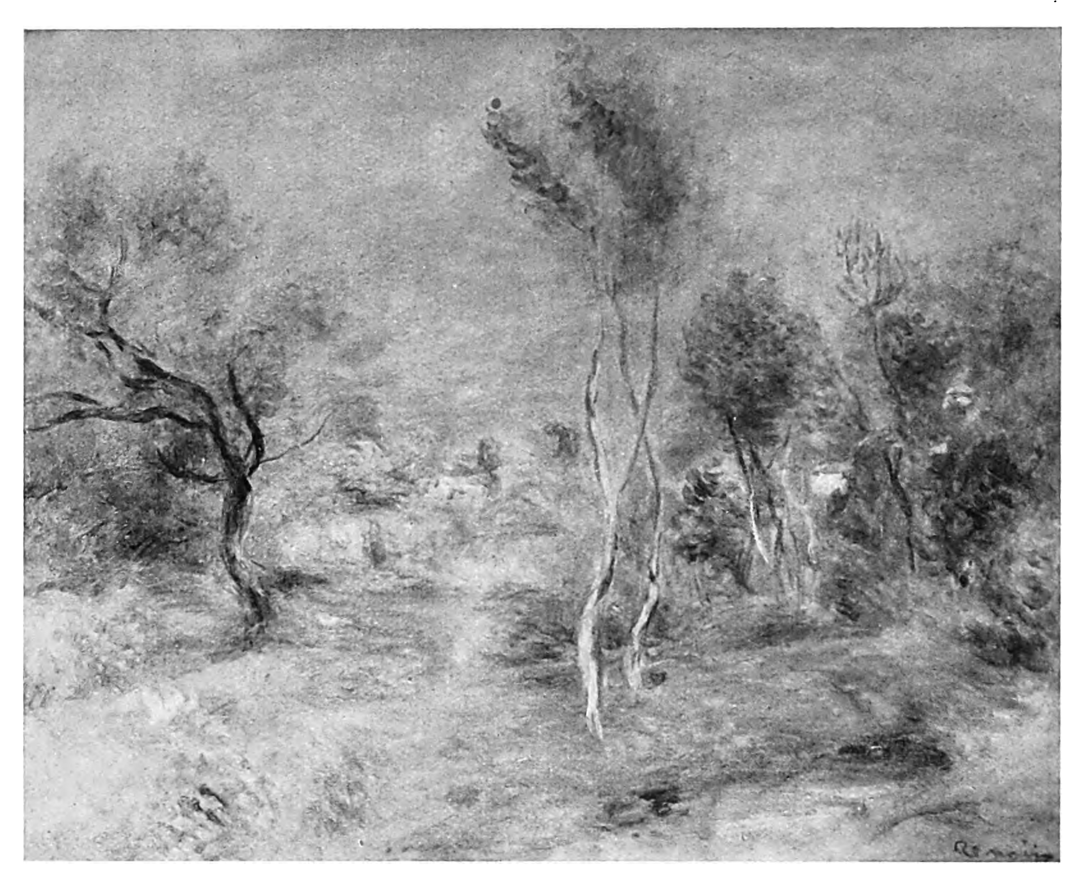
schwägert, mit Degas seit früher Jugend intim befreundet war, hatte seine Perlen für nichts erworben und war um keinen Preis zu bewegen, sie herzugeben. Man hätte leichter Rothschild oder dem deutschen Kaiser ein Angebot auf die Watteaus machen können als dem alten Rouart auf seine Corots. Das gehört der Geschichte an. Heute gibt es in Paris kaum noch Sammler, die nicht, wenn es darauf ankommt, verschämt oder unverschämt verkaufen. Das Verständnis für Qualität ist größer als je und hat sich außerordentlich verbreitet. Rouarts Portier, der wie sein Herr Daumier zu schätzen verstand und an den Wänden seiner Portier-Loge hübsche Bilder des Meisters besaß, ist heute keine Seltenheit mehr. Noch tiefer ist der Spekulationswert der Kunst ins Volk gedrungen. Der Rat, den vor zwanzig Jahren Gallimard seinem Neffen gab, gehört längst zu dem ABC der bürgerlichen Instruktionsstunde. Im Krieg haben Kunstwerte unvergleichlich besser als Staatspapiere gehalten, und mancher alte, einst reiche Mann, manche betagte Witwe eines einst begüterten Sammlers lebt von den gerahmten Zeugnissen des vergangenen Luxus und lebt recht gut. Das Haus ist zerfallen, und die Blumen, die es schmückten, sind solides Gemüse geworden.

Gangnat erwarb zuerst einige Werke verschiedener Meister, darunter ein paar wundervolle Cézannes, die auch heute noch die Sammlung schmücken und konzentrierte sich sehr bald auf einen einzigen Künstler. Die Energie und die Auswahl, die er dabei bewies, machen aus ihm ein Unikum. Es gab mehrere Guys-Sammler. Das wollte in den neunziger Jahren, als man für das Dutzend Aquarelle zwanzig Francs zahlte und sie als Gratulationskarten zu Neujahr verwendete, nicht viel heißen. Es gab Sammler in Menge für diesen und jenen modernen Graphiker; alles Kleinzeug. Halt, es gab einen Daumier-Sammler, Bureau. Er ist schon lange tot. Die Sammlung existiert immer noch am alten Platz, aber ist unzugänglich. Dieser Bureau, ein Fanatiker, hatte viele Daumiers von seinem Vater und seinem Onkel geerbt und sammelte weiter. Er muß mehr als hundert Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen besessen haben. Ich sah ihn einmal im Drouot für das Pendant zu einem Aquarell, das Daumier dem Vater geschenkt hatte, ein kleines Vermögen auf den Tisch legen. Die alte Baracke in der Rue du Temple (in Berlin Chausseestraße, letztes Stück) war voll. Immerhin war diese Daumier-Sammlung das Werk von Generationen. Gangnat arbeitete allein und schnell. Seine Galerie wuchs mit derselben Geschwindigkeit, mit der Renoir malte. Und er hatte noch ein besonderes für sich. Er sammelte nicht nur einen einzigen Künstler, sondern nahm von diesem nur eine bestimmte Periode auf, die sogenannte letzte Zeit Renoirs, die in der zweiten Hälfte der neun-





AUGUSTE RENOIR, ROSEN. UM 1909



AUGUSTE RENOIR, WALD BEI CAGNES. UM 1905

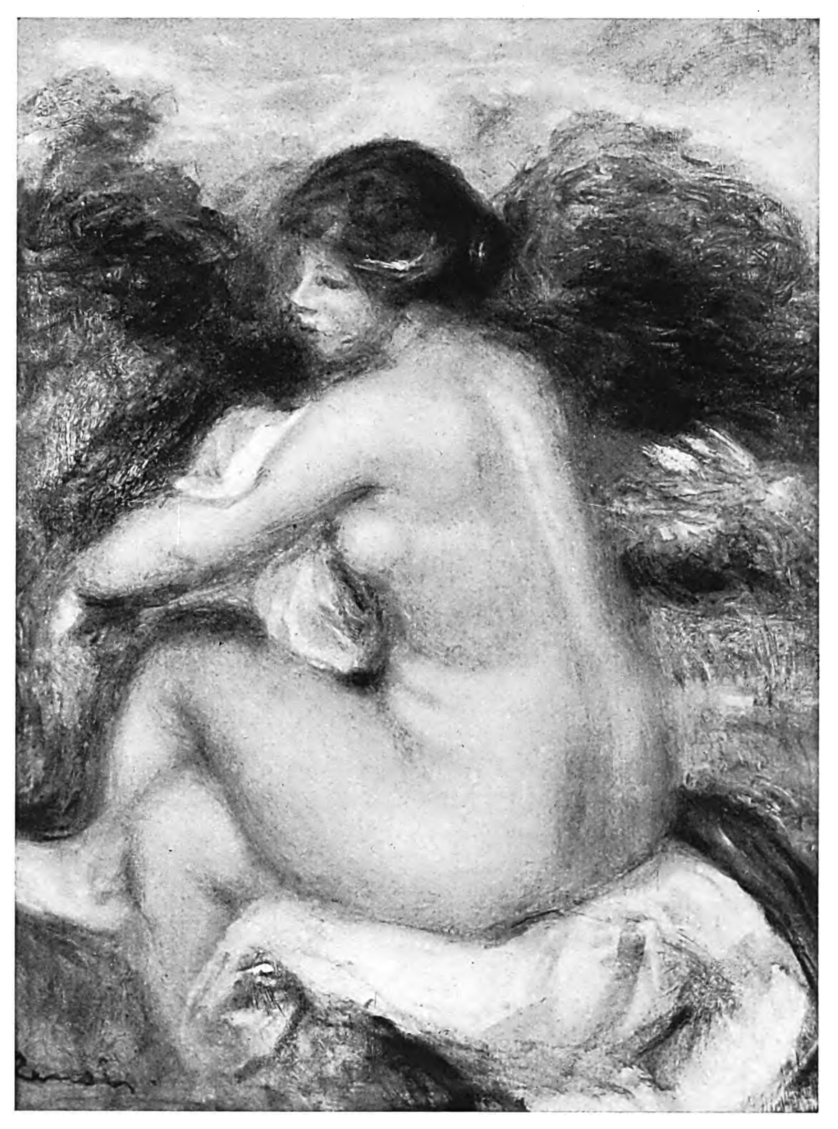
ziger Jahre beginnt. Er kaufte direkt vom Künstler, und manches Bild kam noch naß in seine Hände.

Das war sein Coup, finanziell eine Operation ersten Ranges, denn diese Bilder waren spottbillig. Während 1900 die Renoirs der siebziger Jahre schon hoch begehrt waren und Durand-Ruel z. B. für die „Loge" sechsstellige Zahlen refusierte, hatte die letzte Zeit des Meisters überhaupt keinen Kurs, und Renoir malte sozusagen zu seinem Vergnügen und unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Man fand die letzten Bilder süß, bunt, syrupartig und schimpfte. Gangnat erwarb seine zirka einhundertfünfzig Renoirs zu einem Durchschnittspreis von 2000 Francs. Dieser dürfte sich auf der Auktion annähernd verzehnfachen. Es sind sehr viele Bilder kleinen Formats darunter. Und es war nicht nur ein gutes Geschäft. Gangnat begriff Renoir und liebte ihn. Mein Gott, es war kein Kunststück, kein besonderer Aufwand an Seelengröße oder Intellekt. Renoir war so klar zu sehen wie Rosen in leuchtendem Haar. Nichtsdestoweniger steht fest, daß keiner der millionenreichen Leute ihn damals gesehen hat, kaum die Künstler, abgesehen von ein paar verrückten Kerlen.

Heute beginnt man zu begreifen, daß die von Gangnat bevorzugte Periode die beste ist, daß Renoir keine Ausnahme von der Regel aller großen Meister bildet, die samt und sonders ihr Höchstes zuletzt gegeben haben, als sie „keine Zähne und keinen Atem" mehr hatten, wie ihr Größter des Jahrhunderts gesagt hat. Renoir ging es bekanntlich noch schlimmer als Delacroix. Er hatte in seiner Blütezeit kaum noch Hände. Gewiß, Gott hat ihn zu allen Zeiten begnadet; der Lyriker erfand für seinen Inhalt immer die rechte Form und hat mit seiner Lust stets das Metier überflügelt, aber sein tiefster Inhalt in reinster Form gelang erst dem Greise. Der Extrakt seiner unermeßlichen Schöpfung steckt in den beiden letzten Jahrzehnten. Erst da erreichte Renoir die Subtilität der Materie, die ihn auf gleiche Höhe mit Cézanne stellt und neben der die verschwiegene Lyrik der siebziger Jahre zu unreiner, man könnte sagen wattierter Sentimentalität wird.



Erst da realisiert er seine höchsten Träume, die Träume Delacroix', den juwelenhaften Fluß der Farbe, der um den mit größter Sachlichkeit gegebenen Gegenstand die Atmosphäre eines überirdischen Edens gießt. Damals entstand in Landschaften ein ins Sublime übertragener Corot und hielt man sich selbst für neugeboren. Er goß sich aus bis auf die letzte Neige, und sein letzter Tupfen mit dem Pinsel ist noch Gedicht geworden. In dieser Periode fand er nach langem Suchen die vollkommene Körperlichkeit, um die ihn einst der Impressionismus zu betrügen gedroht hatte, und



AUGUSTE RENOIR, BADENDE. UM 1907

gleichzeitig ein ins Sublime übertragener Ingres. Ja, der ganze französische Genius schien verklärt und erneut aufzuerstehen, eine Wiedergeburt von strotzendem Optimismus. Damals goß dieser zu einem Nichts zusammengeschrumpfte Greis, bestehend aus Haut und spiralförmig verbogenen Knochen, reinste Sinnlichkeit auf die Leinwand, und mit einem Blick auf das Leuchten so eines Stücks Leinwand malte eine Unzahl lebensgroßer Figurenbilder von raumbewegender Fülle. Damals hat er seine Plastik geschaffen.

Gangnat besaß alle Gattungen dieser reichen Periode in reichsten Exempeln, viele Landschaften, viele Idylle, von denen manche zu antiken Oden gedichtet scheinen und die schönsten lebensgroßen Gestalten. Die beiden Tänzerinnen, in denen sich

Delacroix und die Antike begegnen, wurden für das kleine Speisezimmer Gangnats gemalt. Neugierige finden die schönsten Stücke der Sammlung in meinem vor dem Krieg erschienenen Renoirbuch.

Ein ursprünglich banaler Anlaß hat diesen Garten von Bildern zusammengetragen. Die Stunden, die man dort verlebt hat, bleiben. Gangnat selbst hielt sich immer bescheiden im Hintergrund, als erinnere er sich der Genesis seines Gartens, der nichtsdestoweniger sein Werk war. Er hielt bis zu seinem Tode den Garten prachtvoll. Jedes Bild hatte Platz und Luft. Auch darin unterschied er sich vorteilhaft von anderen Sammlern, die sich meist mit vollgestopften Herbarien begnügen.

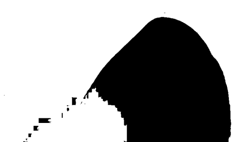


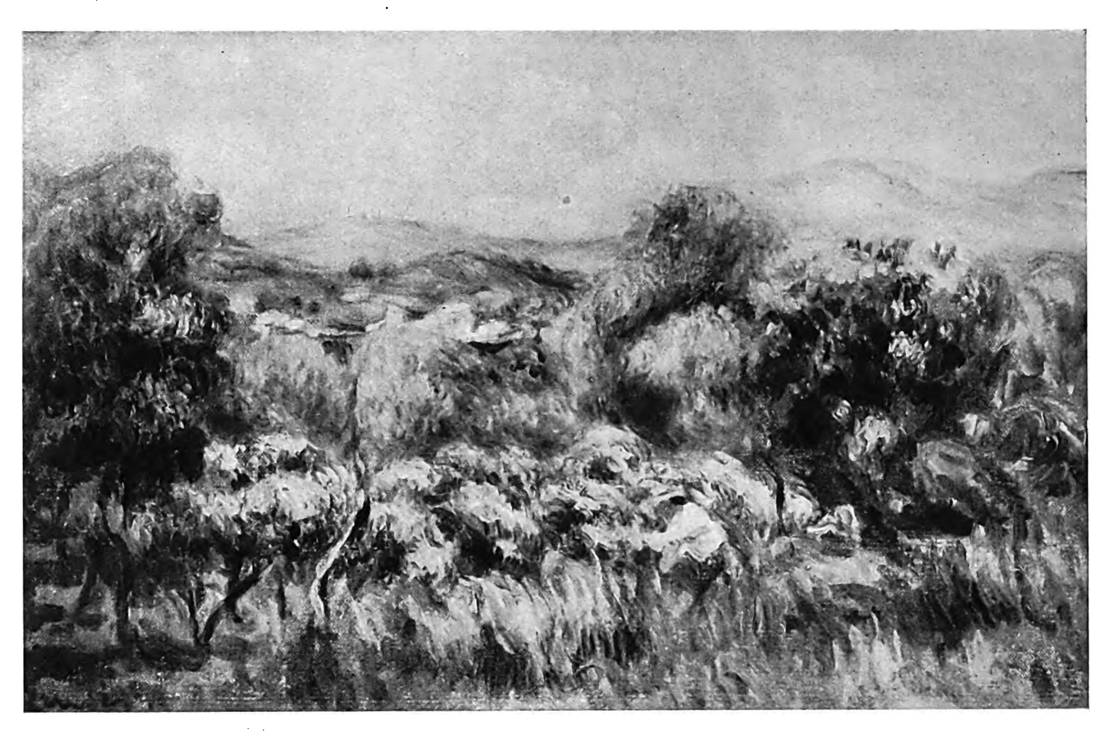
AUGUSTE RENOIR, BILDNIS DES SOHNES „COCO“. 1903
0,31 : 0,36 m

Nun wird der Garten zerstückelt. Es naht der in allen solchen Epilogen obligate Augenblick salbenvollen Bedauerns. Blick zum Himmel und Griff nach dem Portemonnaie. Diesmal wird der Seufzer um eine Nuance sonorer sein, denn selbst der ausgekochteste Aufsichtsrat lächelte in dem Garten und fühlte sich beinahe Mensch. Girlanden umwanden die finstere Seele und glätteten sie. Es ist doch noch etwas anderes, ob einer wie Rouart viele Perlen vieler Meister zusammenbringt oder ob sich ein Gangnat einem einzigen hingibt. Die Hingabe an den einen ist reiner und hat unübersehbaren Vorteil. Das Verfahren Gangnats hilft dem Individualismus, auf den jeder Künstler unserer Zeit gestellt ist, zu einer breiteren Basis und drängt die Willkür zurück. Schließlich begeht ja auch jeder unserer Künstler zuerst eine banale Hochzeit mit der Kunst, getrieben von allen möglichen unreinen Instinkten des Egoismus, und es ist immer ein Wunder, wird eine gute Ehe daraus. Das Verfahren ist zumal instruktiv bei einem Renoir, der immer von der Sehnsucht nach korporativer Schöpfung durchdrungen blieb. Vergessen wir es nicht, dieser Raffael ohne Hände ist tatsächlich einer korporativen Realisierung auf Haaresbreite nahe gekommen. Im Zeitalter eines Rubens hätte er eine riesige Schule befruchtet.

Der prompte Griff nach dem Portemonnaie bleibt auch diesmal nicht aus; im Gegenteil, er differenziert sich zu massenhaften Spekulationen. Am nächsten Tage nach dem Tode Gangnats diskutierte man bereits den Fall auf dem Pariser Kunstmarkt und es war lange Zeit unentschieden, ob man die Vente wagen sollte oder nicht. Hundertfünfzig Renoirs sind keine Kleinigkeit. Wird er halten? wird er nachgeben? Man neigte im allgemeinen zum Optimismus, denn in noch schlimmerer Zeit hat der Markt einen großen Teil des ungeheuren Nachlasses nach dem Tode Renoirs verdaut.

Für uns mangelhafte Kapitalisten gibt es keinen Zweifel: Renoir wird halten.





AUGUSTE RENOIR, LANDSCHAFT BEI CAGNES. UM 1906

DAS MONOTYPE ALS UNTERMALUNG

ZUR BETRACHTUNG DER ARBEITSWEISE VON DEGAS

VON

HUGO TROENDLE

Wer sich mit der Arbeitsweise und dem Procédé der alten Meister beschäftigt hat, dem ist die braune Untermalung oder Untertuschung geläufig (ich spreche von der Malerei, etwa bei Rubens angefangen), jene Art, ein Gemälde zuerst in seiner Gesamtwirkung und Gesamthaltung in einer Farbe braun oder wie meistens bei den Spaniern in Beinschwarz anzulegen oder in den Hauptmassen anzuwischen, um dann die farbige oder koloristische Wirkung in fester, breiter Malerei über diese Präparation zu legen oder oft nur in leichteren, flüssigeren Tinten darüberzutuschen.

In der französischen Malerei, bei der die Tradition sich am besten und lebendigsten erhalten hat, wurde auf diese Präparation oder Untermalung eines Bildes der größte Wert, die größte Sorgfalt gelegt und die Schüler schlugen sich lange Zeit damit herum, diese Art der Arbeitsweise ihres Meisters gründlich zu erlernen, hing doch davon der ganze logische Fortgang der Arbeit, die Leichtheit und Lebendigkeit, Solidität und Haltung des Werkes ab. Natürlich verwandten die Großen diese Arbeitsmethode in aller Freiheit und nur die Kleinen oder Kleinsten gingen im Prinzip unter oder blieben darin stecken, auf diese Weise immerhin eine noch ganz annehmbare Handwerksleistung hervorbringend.

Selbst so freie Gestalter wie Delacroix, Courbet, Manet (in seinen frühen Arbeiten) nutzten diese ihnen überkommene Tradition der Untermalung auf ihre Art, bildeten sie weiter aus und man kann verfolgen, wie die tiefe, braune und saftige Untermalung des Delacroix bei Cézanne in einer zarten duftig-blauen Untertuschung der großen Bildmassen



PAUL CÉZANNE, UMGEGEND VON AIX
SAMMLUNG GANGNAT

endigt, bei beiden Meistern aber noch das alte Traditionsprinzip beibehaltend, in der Untermalung die Komposition, die Aufteilung und die Schwarzweißwirkung vorwegzunehmen und zu basieren.

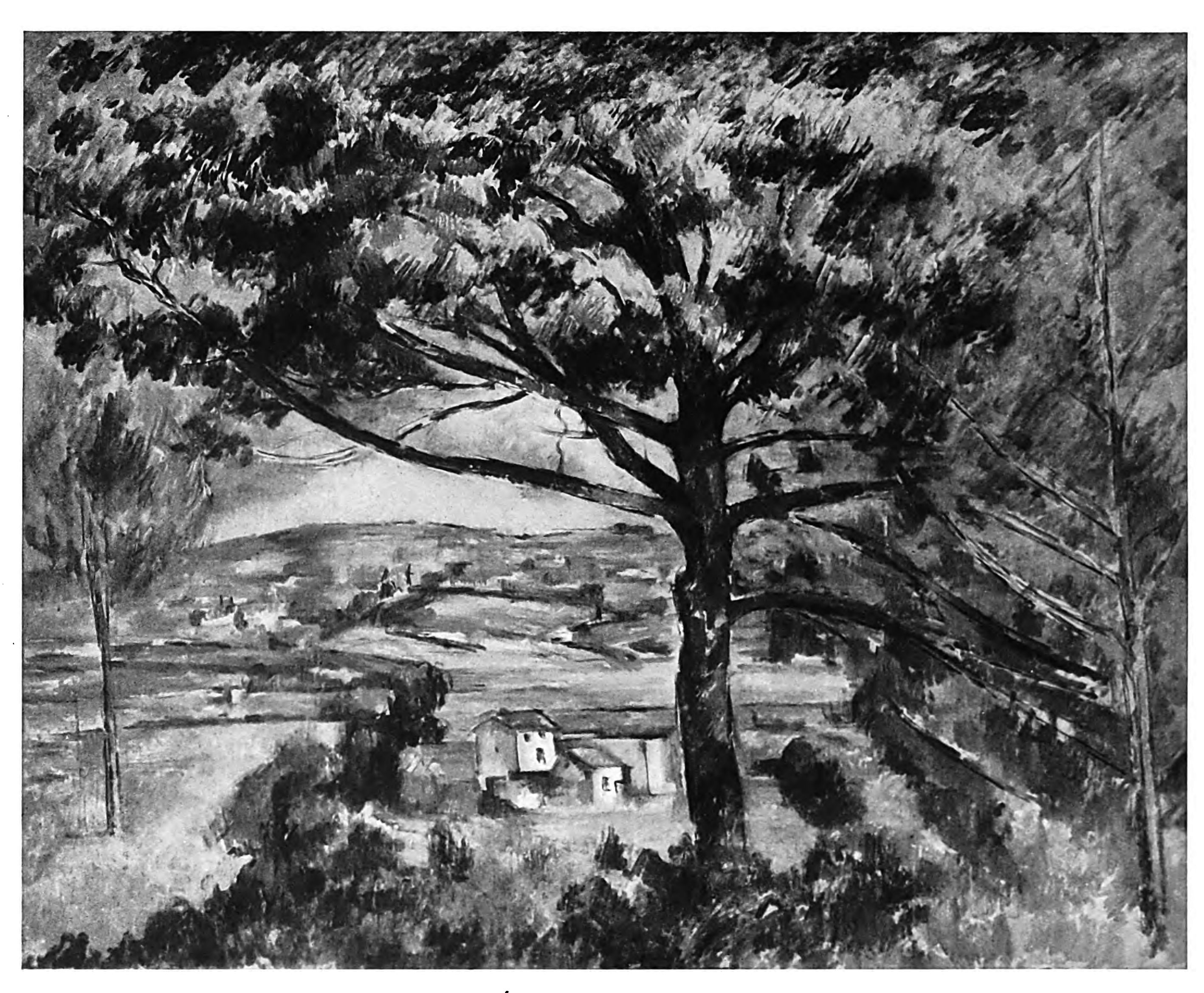
Mehr als seine Zeitgenossen fußte Degas in der Tradition. Er hat länger als seine Kameraden gebraucht, um sich zu finden, hat bis in seine vierziger Jahre hinein sehr gute, aber oft zu sehr im Handwerklichen und Schulmäßigen aufgehende, sonst aber ausgezeichnete Ölbilder gemalt, Bilder, in denen er im Stoff und in der Ausgestaltung ganz ein letzter, allerdings schon persönlicher Ausläufer der Ingresschule war (Bilder wie die Spartanerinnen, seine frühen Bildnisse usw.).

Als er das Pastell und damit sich selbst ganz fand, übernahm er in die Arbeitsweise des Pastells etwas aus der Tradition, was diese weiterführt und doch ein ganz Neues und nur von ihm angewendetes Verfahren ist; er begann viele seiner Pastelle als Monotype. Das Monotype ist der Abdruck einer Malerei, die auf einer Kupferplatte mit Ölfarbe gemalt ist, man kann davon nur einen Abdruck nehmen und diesen macht man gewöhnlich auf leicht gefeuchtetes, gutes Zeichenpapier.

Degas also malte sein Bild nur in Schwarzweiß, alle Konzentration auf die Komposition und deren Ausgeglichenheit in Hell und Dunkel und in der Linie legend, auf die Kupferplatte, dabei frei in die dunkle Farbe mit dem Pinselstiel hineinzeichnend und Lichter herauskratzend.

Dies in seiner Schwarzweiß-Wirkung vollendete Bild drückte er auf getöntes Papier ab, um es, nachdem es gut ausgetrocknet, leicht und unendlich locker oft nur an gewissen Stellen, mit Pastell zu übermalen. Diese Übermalung war ein anderer, sozusagen zweiter Arbeitszustand, in dem der Meister, sich ganz seiner malerischen und farbigen Improvisation überlassend, auf großartig überlegene Art alle die Qualitäten der Untermalung, d. h. des Monotypes, ausnützte, erweiterte und bereicherte und so jene leicht und selbstverständlich,





PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT BEI AIX

SAMMLUNG GANGNAT

wie hingehaucht erscheinenden Pastelle schuf, unter deren zarter, farbiger Hülle das wundervoll feste Gerüst eines in Schwarz und Weiß vollendeten Werkes liegt. Man könnte hier einwenden, warum Degas nicht direkt auf Papier diese Untermalung in Schwarz und Weiß machte.

Aber wer es weiß, welch rein graphischen Reiz so ein Abdruck hat und wie ganz anders so ein frischer Abdruck zum darauf-weiter-Bilden anregend wirkt, als eine oft verquälte Untermalung auf dem gleichen Untergrund, wird das verstehen. Dann kommt hinzu, daß die Pastellfarbe auf dieser auf Papier gedruckten Ölfarbe, auf dem Monotypedruck, besonders reizvoll und flockig sitzt und die schöne Materialtrennung der glatten Untermalung und der flockig und leicht darauf liegenden Pastellübermalung zusammenwirken und sich steigernd ergänzen.

Von Degas sind eine ganze Anzahl solcher Monotypes erhalten, die er nicht mit Pastell überarbeitet hat; dann gibt es einige Pastelle, wo die Untermalung des Monotypes an gewissen Stellen, besonders in der Dunkelheiten, stehen geblieben ist, wieder andere, die vollkommen mit Pastell gedeckt sind, wo nur der geübte Blick mit Anstrengung die Monotypeuntermalung entdeckt. Die Pastelle, in denen Degas die Monotypeuntermalung anwendete, sind meist mittleren oder kleinen Formates.

Man könnte unter den Pastellen des Meisters drei Arten unterscheiden: solche, die auf farbigem Papier leicht mit Pastell gehöhte oder farbig angewischte Kohlezeichnungen sind; dann die meist im Format großen Pastelle, wo auf einer Unterzeichnung mit Kohle drei, vier und mehr immer wieder fixierte farbige Lagen von Pastell sind, welche Pastelle das Höchste an malerischer Durchbildung verbunden mit lebendig wirkender Oberfläche darstellen, was je in Pastell geschaffen wurde; und dann die im Format meist kleineren Pastelle, in denen als Untermalung das Monotyp angewandt und die leicht mit Pastell übermalt oder auch oft sehr breit und ganz malerisch damit übergangen sind.

Eines der herrlichsten Pastelle von Degas, wo die freigelassene Monotypeuntermalung in dem Kostüm der Figur rechts sehr deutlich sichtbar, ist das kleine Pastell „Die Statisten" im Luxembourg in Paris. Auf diesem in den Maßen so kleinen Bild ist eine unerhörte Monumentalität erreicht mit den natürlichsten Mitteln und es hat trotz seiner Kleinheit etwas von jener freien und großleichten Malweise, die an die größten alten Maler, speziell die Venezianer, denken läßt. Unwillkürlich steht die späte ganz reife, gelockerte und doch so unendlich bestimmte Art des Tizian vor uns beim Anblick dieses kleinen Werkes, das man mit beiden Händen fast bedecken könnte.





EDGAR DEGAS, BORDELLSZENE. MONOTYPE

AUS J. MEIER-GRAEFE, „DEGAS“. VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DER MODERNEN DEKORATIVEN KÜNSTE IN PARIS

VON

RICHARD L. F. SCHULZ

Am 28. April ist die Exposition Internationale des Arts decoratifs modernes in Paris eröffnet worden. Deutschland ist nicht auf dieser Ausstellung vertreten. Große Kreise des im modernen Sinne schaffenden Handwerks und der Industrie finden es mit Recht unverständlich, daß diese Schaustellung von Dingen, die wir bei uns durch künstlerische Erziehung und Propaganda jeder Art zu fördern suchen, amtlich in Paris verhindert worden ist.

Paris ist in diesem Jahre mehr als je das große Schaufenster der Welt. Was in Paris Geltung bekommt, hat Wert für den Weltmarkt. Diese Tatsache allein sollte schon dafür sprechen, in Paris um jeden Preis gesehen zu werden.

Die Ausstellung betont ausdrücklich, daß die zur Schau gestellten Gegenstände frei vom Überlieferten, modern sein müssen. Man hat in Frankreich erkannt, daß sich die Länder außerhalb seiner Grenzen, nicht mit einer so tonangebenden Kultur belastet wie Frankreich, bemüht haben, einen Stil für ihre Lebensbedürfnisse zu erfinden, der in der Welt nicht unbeachtet geblieben ist. Es steht fest, daß besonders in Deutschland die Bewegung, dem Leben eine moderne Richtung zu geben, die allergrößte Auswirkung gewonnen hat.

Wenn man von den auch in Deutschland vorhandenen Kreisen absieht, die sich aus Bequemlichkeit, Snobismus und Indifferenz, für das, was um sie herum Leben bedeutet, mit Antiquitäten umgeben, so ist doch gerade in Deutschland eine starke Bewegung vorhanden, dem Leben, trotz vieler Mißgriffe und Mißerfolge, seinen eigenen Ausdruck zu verleihen. Die Auswirkungen dieser Bewegung wären sicher die stärksten Eindrücke in dem Pariser Programm gewesen und hätten dort von aller Welt gesehen werden müssen.

Kein Land der Erde gibt, trotz aller gepredigten Einschränkungen, so viel Geld aus, seine Jugend modern schaffend auszubilden, wie Deutschland; hinter jedem Schüler steht ein Professor. Warum gibt man nicht den Talenten dieser Jugend die Möglichkeit, ihre Arbeiten auf dem internationalen Platz Paris zu zeigen?

Ich habe im Oktober und November vorigen Jahres in Paris die Arbeiten zu der Gestaltung des enormen Platzes für die Weltausstellung beobachtet. Ich habe Paris im März wiederum besucht und die vorgeschrittenen Arbeiten gesehen. Nach diesen Eindrücken scheue ich mich nicht, auszusprechen, daß das, was die Außenarchitektur dort leistet, alles bisher Dagewesene an Geschmacklosigkeit und Unsicherheit überbietet. Die Ausstellung muß schon wirklich viel Gutes in den Gebäuden aufzuweisen haben — und das wird sie sicherlich —, um die äußere Hülle übersehen zu machen. Ein Grund mehr, sich mit einer guten, zurückhaltenden aber sicheren architektonischen Leistung in Paris zu präsentieren.

Ich habe Gelegenheit genommen, mit einigen traditionell sowie modern schaffenden Kreisen über das Fernbleiben Deutschlands zu sprechen. In den modernen Kreisen bedauert man das Fehlen Deutschlands, so wie man das Ausbleiben eines beachtenswerten Gegners bedauert, auch ist man auf die deutschen angestrengten Leistungen begreiflich neugierig. Einige im alten Stil Schaffende und nur mit geteilten Gefühlen sich modernen Einflüssen hingebende Kreise sahen Deutschlands Erscheinen mit gemischten Gefühlen entgegen und fürchteten, daß die Welt erfahren würde, wo sie die künstlerischen Anleihen gemacht haben.

Sollte die Ausstellung mit ihrem modernen Programm Erfolg haben, sollte sich diesem Programm der Weltmarkt erschließen, so werden die Franzosen nicht ermangeln, diesen Zustand für sich auszubeuten. Paris bestimmt 1925 den modernen Stil, die bisher innegehabte Vormachtstellung der Deutschen ist gebrochen, und bei dem Talent der Franzosen und ihrem Anpassungsvermögen, werden sie den mühelos errungenen Erfolg auszubeuten verstehen und der Welt genügend Interessantes in der Folge zu zeigen haben. Diese wichtigen wirtschaftlichen Gründe sollten Deutschland veranlaßt haben, den Kampfplatz in Paris nicht so gefaßt aufzugeben.

Von denen, die aus politischen Gründen Deutschlands Erscheinen auch heute noch ablehnen, habe ich in Frankreich keinen gesprochen, das sind die Scharfen hüben wie drüben. Sollten diese Widerstände aber vorhanden sein, so sind sie neben allen anderen Gründen die wichtigsten, daß Deutschland in Paris sein müßte, um seine Stellung zu verteidigen. Sicher bedauern heute diese Franzosen aus wirtschaftlichen Gründen nicht das Fehlen der Deutschen.

Warum hat nun die deutsche Regierung auf die offizielle Einladung der französischen Regierung eigenmächtig die Beteiligung abgelehnt?

Im Innersten ist die Ablehnung auf die Resignation des kleinen Jungen zurückzuführen: „Es geschieht meinem Vater ganz recht, daß mir die Hände erfrieren, warum kauft er mir keine Handschuhe."

Schon bei meinem ersten Aufenthalte in Paris nach dem Kriege im Oktober vorigen Jahres, hörte ich in modern schaffenden Kreisen, daß man Schritte unternehmen wolle, die eigene Regierung zu zwingen, Deutschland offiziell einzuladen, daß die französische Regierung ohne weiteres zugegeben hätte, daß ein plumper Fehler von der vorhergehenden Regierung gemacht worden sei, Deutschland sowie Rußland nicht einzuladen, daß die Zeiten sich politisch sehr geändert hätten und bis zu der Eröffnung der Ausstellung noch sehr ändern würden. Die französische Regierung wagte es dennoch nicht, diesen Fehler kurzerhand gut zu machen durch eine Einladung an Deutschland. Regierungen sind schwerfällige Institutionen.

Anmerkung der Redaktion: Uns erschienen diese Anmerkungen eines Interessenten so beachtenswert, daß wir sie mitteilen, obwohl wir nicht durchaus denselben Standpunkt einnehmen.







AUGUSTE RENOIR, ZEICHNUNG

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

Da die Einladung nicht erfolgte und vielleicht nicht erfolgen konnte, ohne daß die französische Regierung sich selbst desavouieren mußte, die Stimmung aber doch sehr günstig für eine deutsche Ausstellung in Paris war, wurde der Plan erwogen, für die deutsche Beteiligung, die dringend aus wirtschaftlichen Gründen erwünscht war, auf eigene Faust etwas zu unternehmen. Von solventer privater Seite wurde versucht, in Paris ein Haus zu kaufen, das man so umgestalten könnte, um eine Ausstellung der besten Erzeugnisse des künstlerischen Handwerks und der Industrie in Form eines Ladens zu vereinigen. Das Haus wurde gefunden in allerbester Lage, in unmittelbarer Nähe der Ausstellungspforten. Es wurden noch andere Interessenten für den Plan gewonnen; aber der Hauptinteressent sprang ab, wie man sagt, aus Furcht vor seinem eigenen Mut.

Dann kam die Einladung im Januar, die die deutsche Regierung erwarten konnte, erwartet hatte, die sie ebensogut, um allen Komplikationen aus dem Wege zu gehen, auf diplomatischem Wege hätte verhindern können, sie sonnte sich in dem Triumphe und ein sterbendes Kabinett lehnte die Einladung kurzerhand ab.

Es ist den beteiligten Kreisen des Handwerks und der Industrie weder die Form der Einladung zugänglich gemacht worden, noch hat man sie um ihre Meinungen gefragt; auch hat man ihnen nicht Gründe angegeben, die sie von dem ablehnenden Beschluß überzeugt hätten.

So muß man annehmen, daß sich Stellen in beratender Eigenschaft in der Regierung befinden, von denen man nie eine segensreiche Wirkung verspürt, die aber immer da sind, wenn es etwas zu verhindern gibt, nur weil ihre Eitelkeit es nicht verträgt, daß wirtschaftlich interessierte Kreise ihre Angelegenheiten selbst in die Hand nehmen.

Wie ich bei meiner letzten Anwesenheit in Paris in Erfahrung bringen konnte, sind von privater deutscher und auch französischer Seite den deutschen amtlichen Stellen Angebote gemacht worden, die Deutschland noch ein Auftreten ermöglicht hätten. Diese Angebote sind nicht einmal an die interessierten Kreise weitergegeben worden. Einige augenblicklich Herrschende haben sogar gedroht, daß sie jede offizielle und private Beteiligung zu verhindern wissen würden.

Auf Vorstellungen bei jenen Spitzen unserer Regierung, die immer Verständnis für die Angelegenheit gezeigt haben, kam scheinbar nach Rückfrage bei jenen verhindernden unbekannten Stellen, ein negativer Bescheid. Die zu hohen Kosten für die Ausstellung und die Repräsentationskosten für einen eigenen Reichskommissar könnte sich Deutschland nicht leisten. Wenn man weiß, wie viel Geld der Wirtschaft von Staat und Gemeinde abgezapft wird, das selbst der große fiskalische Magen nicht verbrauchen kann, so sind diese Gründe nicht stichhaltig. Was den teuren Reichskommissar anbetrifft, so hätten wir auf ihn gern verzichtet. Die Zeiten der Wermuth, Lewald und Albert sollten endgültig vorüber sein; das für solche Herren benötigte Repräsentationsgeld sollte man lieber der Sache zuführen.

Bei einer zusagenden Antwort auf die Pariser Einladung waren die beteiligten Kreise vollkommen für eine würdige Vertretung Deutschlands gerüstet, und je kleiner und feiner die Ausstellung gewesen wäre, je weniger Kosten sie verursacht hätte, um so mehr Bewunderung hätten sie der Welt abgerungen für die Leistungsfähigkeit des zu spät eingeladenen Deutschland und den Wunsch erregt, seine Werkstätten und Industriemusterlager an Ort und Stelle aufzusuchen.

Man betrachte dagegen einige selbständige Stückchen unserer Regierung! Wer kennt Monza bei Mailand? In Monza hat die deutsche Regierung auf Wunsch der italienischen eine Beteiligung an der alle zwei Jahre stattfindenden Internationalen Kunstgewerbeausstellung zugesagt, ohne sich vorher genügend über das Interesse der beteiligten Kreise an diesem Unternehmen zu orientieren. Eine rein politische Angelegenheit! Auch Monza habe ich im März besucht, die Deutschen waren schon recht fleißig an der Arbeit und die Ausstellung verspricht recht ordentlich zu werden. Von dem Eifer der anderen Nationen war nichts zu spüren, im Gegenteil, einige hatten abgesagt, wegen der Beteiligung in Paris; selbst die werktägigen Kreise der Italiener legen der Angelegenheit keine große Bedeutung bei. Den deutschen Ausstellern ist auf alle mögliche Weise diese geschäftlich aussichtslose Angelegenheit schmackhaft gemacht worden. Die Kosten trägt die „arme" deutsche Regierung. Wo Einsicht und Idealismus bei den deutschen Ausstellern versagten, sich an der Ausstellung zu beteiligen, hat eine Geldprämie nachgeholfen. Im Mai wird die Ausstellung in der heißen Mailänder Ebene eröffnet und in Paris ist die Welt versammelt.

Im April hat in Mailand die erste Warenmesse stattgefunden, eine vorläufig noch ganz unbedeutende Angelegenheit. Deutschland war vertreten durch Botschafter, Generalkonsul und einen Legationsrat als offiziellen Reichskommissar. Was stellte Deutschland aus? Preisfrage! Einen Pavillon mit Zeppelin- und Rotorschiffmodellen. Auf einer Messe, wo die Italiener sicher Schuhe, Strümpfe oder sonst nützliche Dinge erwartet haben.

Auf Veranlassung meiner Freunde und Gesinnungsgenossen habe ich diese Pariser Ausstellungsangelegenheit, wie ich sie mit erlebt habe, geschildert; die Darstellung bleibt vielleicht nicht ganz ohne Auswirkung. Es wäre notwendig, daß sich die Kreise des deutschen Kunsthandwerks und der Industrie zu einer wirtschaftlichen Organisation zusammenschließen, die bei wichtigen Fragen von der Regierung gehört werden muß; auch müßte bei der Regierung eine erkenntliche Stelle sein, die für solche Dinge zuständig und verantwortlich ist.

Wenn die deutsche Regierung sich für die Pariser Ausstellung so eingesetzt hätte, wie es dieser wirtschaftlich so wichtigen Angelegenheit zukäme, hätte sie eine jener politischen Erfolge zu verzeichnen gehabt, woran sie bisher noch so arm ist.



AUGUSTE RENOIR, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

CHRONIK

Das dem italienischen Staate geschenkte „Museo Bardini“ in Florenz ist dieser Tage vom König von Italien eröffnet worden. Bardini, der im vorigen Jahre gestorben ist, war einer der bekanntesten italienischen Kunsthändler, durch dessen Hände zahlreiche Skulpturen und Bilder der italienischen Renaissance gegangen sind, die heute Glanzstücke der europäischen und amerikanischen Sammlungen bilden. Den Besuchern von Florenz ist er als Besitzer einer der schönstgelegenen Villen oberhalb von San Miniato bekannt, die mit ihrem mächtigen mittelalterlichen Turm das Stadtbild beherrscht. Diese Besitzung bleibt in den Händen der Erben. Das in der Stadt gelegene Museum enthält neben vielen kunstgewerblichen Arbeiten Skulpturen und Bilder der italienischen Renaissance. Es ist bereits die zweite umfangreiche Schenkung, die Florenz in der Nachkriegszeit zugefallen ist. Die erste war die „Casa Horne“ des Botticellibiographen Herbert Horne, ebenfalls ein vollständig mit Kunstwerken gefüllter Palazzo.

NEUE BÜCHER

Hubert und Jan van Eyck — August Schmarsow. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1924.

Auf die Fragen, die der Genter Altar stellt, gibt es fast ebenso viele Antworten wie Kunstgelehrte, die sich dazu geäußert haben. Wer, Hubert oder Jan van Eyck, hat den Altar geschaffen? Welche Teile gehören dem einen, welche dem anderen Bruder? In welchem Verhältnis stehen Hubert und Jan zueinander? Jan van Eyck ist uns aus den Tafelbildern, die er signiert und allein ausgeführt hat, eine vertraute Persönlichkeit. Ergibt sich aus der Prüfung des Genter Altars eine zweite Persönlichkeit, nämlich die Huberts, und können ihr aus dem Bestand unsignierter Gemälde Eyckschen Stils irgendwelche Tafeln zugeschrieben werden? In eingehender, kenntnisreicher Darlegung, im Ton unerschütterlicher Sicherheit, gibt Schmarsow seine Antwort.

Ich berichte über das Ergebnis. Hubert ist der Schöpfer des Genter Altares, der ältere, größere, geistig überlegene. Er hat das Werk, dessen Einheitlichkeit, Monumentalität und Tiefsinn gepriesen werden, fast bis zu Ende ausgeführt. Jan hat einiges hinzugefügt, zumal die Figuren Adam und Eva, die aus der Formenharmonie und dem ikonographischen Zusammenhang herausfallen, ferner Stillebenartiges in der Verkündigung Mariä, vielleicht auch landschaftliche Einzelheiten in der unteren Reihe der Innenseite. Jan ist der „Naturalist", der am Modelle klebt.

Der Genter Altar bietet Gelegenheit zu ernster und tiefsinniger Interpretation. Schmarsow schafft geistige Zusammenhänge zwischen den Bildtafeln, indem er nicht nur — in gewohnter Art — zwei Erscheinungsformen in Betracht zieht, nämlich den ganz offenen und den völlig geschlossenen Altar, sondern auch noch andere Kombinationen. Das Werk besteht aus zwei Stockwerken und nach einer Überlieferung, der Schmarsow Glauben schenkt, aus einer Predella mit der Hölle oder dem Fegefeuer. Die Flügel bestehen aus zwei Tafeln nebeneinander, die möglicherweise durch Scharniere miteinander verbunden und gegeneinander verstellbar waren. Schmarsow versucht nun alle Möglichkeiten, indem er z. B. die obere Reihe ganz aufklappt, die untere aber geschlossen läßt.

Dem Meister Hubert, der im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder im Sinne der mittelalterlichen Kompositionsgesetze „gegliederte Einheit" zu erschaffen vermochte, wird nun aus dem Bestande der unsignierten Eyck-Bilder zugewiesen: der „Brunnen des Lebens" in Madrid oder vielmehr das verschollene Original dieser Tafel, ferner der „Mann mit den Nelken" und — nicht ohne Zweifel — das Männerporträt in Hermannstadt. Sonst nichts. Die Flügel in Petersburg, die Frauen am Grabe in Richmond, sowie die diesen Tafeln stilistisch nahe stehenden Bilder bleiben dem jüngeren Bruder. Bei ziemlich unentschiedenem Urteil über die Turin-Mailänder Miniaturen scheint Schmarsow mit Hulin die beste Gruppe, also die des „Reiterzugs", für ein Werk Huberts zu halten. Diese Miniaturen passen nicht so recht zu der Vorstellung, die Schmarsow in bezug auf seinen Hauptmeister aus dem Genter Altar abgeleitet hat. Seltsam ist das scharf formulierte Argument, Jan könnte die um 1415 entstandenen Miniaturen nicht gemalt haben, er wäre damals zu jung gewesen. Kennen wir denn sein Geburtsjahr? In den Katalogen steht: um 1390. Haben wir irgendwelchen Grund, ein wesentlich späteres Datum anzunehmen?

Meine Ansicht will ich bei dieser Gelegenheit nicht verteidigen. Sie ist im ersten Bande meiner „Altniederländischen Malerei" zu finden. Miteinander einig sind fast alle „Kenner" darüber, daß die Miniaturen, die Schmarsow — mit Hulin u. a. — dem Meister Hubert gibt, mit dem Flügelpaar in Petersburg eng verwandt sind und der Gruppe von Tafelbildern, die zu diesem Flügelpaar gehört. Nur Schmarsow zieht die Teilungslinie zwischen diesen Tafelbildern und den Buchmalereien.

Die Stifterbildnisse im Genter Altar sind für Schmarsow Huberts Werk und danach fällt diesem Meister der „Mann mit den Nelken" zu. Meiner Ansicht nach steht der Albergati in Wien, den Schmarsow dem jüngeren Bruder läßt, dem Stifterbildnis des Genter Altares weit näher als der „Mann mit den Nelken".

Befriedigend ist Schmarsows Lösung nicht, sie ist nicht einmal konsequent, weit weniger konsequent als diejenige Dvořaks oder Hulins.

Wie ein Advokat, der nur die seiner Sache günstigen Zeugnisse berücksichtigt, zitiert Schmarsow weder Dvořaks noch Hulins Aufstellungen, ruft dagegen mehrfach Post an, weil die auf Grund des Kostüms von diesem Gelehrten vorgeschlagenen Zeitansetzungen ihm willkommen sind.

Da die Eyck-Debatte einer allgemeinen Blamage der Stilkritik verzweifelt ähnlich sieht, kompromittiert der einzelne sich nicht arg, wenn er sich erfolglos an dem Spiele beteiligt. Überdies enthält Schmarsows Text viel Wertvolles an kenntnisreicher Deutung namentlich in bezug auf den Genter Altar.

Max J. Friedländer.

Raffael von Wilhelm Stein. Berlin, Georg Bondi, 1923.

Romantiker haben uns von jeher näher an Raphael herangeführt, als Klassizisten oder exakte Kritiker. Das Herzensverhältnis zu ihm ging nicht von Akademie und Wissenschaft, sondern vom jugendlichen Drang der Nazarener aus. Unser bestes Buch über ihn, die Biographie des alten Passavant, war von Liebe, Anschauung, Urteil, Stilgefühl gleicherweise diktiert und wurde so für Generationen zum sichersten Leiter. Alle Kritik an seinen Jugend- und Spätarbeiten, alle Aufteilung der unter seinem Namen gehenden Werke an Lehrer, Mitschüler, Gehilfen hat nur von ihm fortgeführt. Das ergibt sich als das eine Fazit der kritisch-ästhetischen Periode unserer Wissenschaft. Und das andere ist: man fühlt sich nun dadurch ketzerisch genug, um zu fragen, was denn die Wissenschaft überhaupt mit diesem Künstler zu tun habe, der doch nicht für Forschung und Kritik und formale Analyse gemalt hat, mit diesem Menschen, der in höchst persönlicher Entwicklung das Ideal einer ganzen hochstrebenden Epoche verwirklichte und der dadurch, daß er sich aussprach und durch sein Wirken Teil an seinem Innenleben nehmen lassen konnte, zu den großen seltenen Beglückern der Menschheit geworden ist.





Nach dem sinnlich schönen „deutschen Buch" von Herman Grimm, der pragmatischen Schilderung von Anton Springer, den farblos-monumentalen Konstruktions-Analysen in Wölfflins Klassischer Kunst erscheint nun die neue deutsche Raphael-Biographie von Wilhelm Stein.

Hier kommt ein Autor, was selten genug ist bei unserer krampfhaften Suche nach „Monographierbarem", von einem persönlichen Erlebnis zu seinem Gegenstand und nimmt ihn in die Fülle seines Herzens mit hinein. Kein Wunder, daß er sich dort mit andern Gegenständen der Sehnsucht und Neigung zusammenfindet. Man wünschte wohl, daß dies öfters der Fall wäre: es würde dann seltener Thema und Darstellung so auseinanderklaffen, wie es schier unerträglich in der Wissenschaft wurde. Kritik und Chronologie und Altersstil scheinen oft das einzige, was die Biographie großer Meister ausfüllen dürfte, mag es sich auch um Temperamente wie Cranach, Rogier, Frans Hals handeln, der „Altersstil" unserer Zunft läßt das zu!

Von solchem Brauch hält sich dies Buch himmelweit entfernt: dunkle pindarische Strophen geben ihm die Weihe unter einer Widmung „in memoriam . ." und seine Seiten sind erfüllt vom fast schmerzlichen Suchen nach einem verlorenen schönen Bild; dies leiht dem Schreiten an Raphaels Werken hin Gehalt und Rhythmus, und Stil. Es ist das „Bild" Raphaels, das der Biograph zu suchen hat und das er in Kapiteln wie „die Kindheit", „der Knabe", „der jugendliche Meister", „die umbrischen Bilderkreise", „der Weg des Jugendbildes", „Raphael und Julius" aus dem Dunkel der Vergangenheit, des Nichtbeachtet- oder Vergessenseins her aus- oder von seinem Herzen in das Dunkel der Ferne hinüberdeutet. Raphael ist ihm der „junge König" unter seinen Genossen, der durch die sympathische und gleichgiltige Schar „durchwandelt" und im verklärten Bild des schwärmerischen und Schwärmer anlockenden Jünglings als Engel bereits auf Giovanni Santis Altar von Montefiorentino neben dem Thron der Madonna erscheint, überall in die Form der schönen Knaben und Lieblinge des Auges tritt, auf Pinturicchios Fresken in Siena, wie auf Peruginos Altarbildern, als Michael und unter den Auferstehenden Signorellis in Orvieto. Er muß gleichsam von einer begeisterten Freundesgruppe auf den Schild erhoben sein, und man versteht: in solchem Kreis läßt sich kaum scheiden, was persönliche Leistung und was ein „Gut der Gilde" ist. Aber so ganz in dieser verliebten Befangenheit für solche edelstrebende künstlerische Hetärie trifft der Autor auf die gleichen Resultate, wie die kritische Hyperanalyse sie sich eingebildet hat: der Anteil der Schule ist zur Mitarbeit und selbstlosen Hilfe der Freunde geworden.

Auch für Raphael wie für Dürer ist der „Doppelgänger" gefunden, der in selbstloser Hingabe jeden — und schon den ersten Schritt des Meisters begleitet, und vom Anfang bis zum Ende dieses Lebens, vom Schulbild Peruginos bis zur Transfiguration dabei war: aber hier wären wir glücklicher als bei Dürer, wir hätten seinen Namen und seine Züge: schon aus umbrisch-florentinischer Zeit und noch aus den römischen Tagen. Diesem Freund würde die Welt Kenntnis und Wirkung von Raphaels Persönlichkeit in ihrer ästhetisch-ethischen Bedeutung verdanken: denn die Züge dieses Göttlichen, wie Penni sie im h. Michael von Vallombrosa festhielt, hätten sich für alle Hochgestimmten durchgesetzt und sein Bild hätte in dieser Jugendform den Weg gemacht durch Mittelitalien nach Venezien, wo es den St. Georg zu Füßen der Madonna von Castelfranco geistig grüßte; ja bis zu Dürers venezianischen Werken, dem „Rosenkranzfest" und dem „Christus unter den Schriftgelehrten" reichte die begeisternde und „die Männer bannende Kraft" dieses Jünglingsbildes. Man würde gegen solche mit tiefem sittlichen Ernst vorgetragenen Deutungen die Wissenschaft und sich selbst in wenig beneidenswerte Lage bringen, wollte man ihnen mit kritischem Rüstzeug aus dem Arsenal der landläufigen Methodik nahen. Aber wenn sie den Anspruch machen, für wissenschaftlich begründet zu gelten, so darf man fragen, nicht um das vielzerstampfte und gebrandschatzte Gelände unserer Wissenschaft zu verteidigen, sondern weil es schmerzt, wertvolle Kräfte unökonomisch genutzt zu sehen: mußte diese von innerem Drang und tiefstem Erleben getriebene Phantasie sich das Stoppelfeld der Kunstgeschichte für ihr luftiges Schreiten ausersehen? Muß, wer ein gutes deutsches Buch über einen großen Künstler schreiben will, notwendig an die Wissenschaft, wie sie heut geworden ist, streifen? Diese verkörpert gesehenen Wünsche und Ahnungen des Suchenden üben auf den Leser ihre erregende Macht aus — sie wecken in ihm den Willen und Wunsch zum Mit-Erleben oder zur Auflehnung — kein wissenschaftlicher Grund, vorgetragen oder in Reserve gehalten, möchte daran etwas ändern. Hier bietet sich ein Schauspiel intuitiven Erfassens, nicht eines Begreifens und Beweisens Schritt für Schritt.

Der Leser, an dem der Autor allein Interesse haben kann, will oder versagt die Gefolgschaft. Proselyten von so schwacher Subjektivität, daß man ihnen den Übertritt durch Gründe erleichtern kann, gehören nicht unter die Auserwählten, die sich um solch schönes Bild scharen, sich in den Kreis so Erlesener mengen dürften. Zeichen für den Schwächezustand einer Übergangszeit, wo Hingabe unentbehrlichst, an die Kraft von Beweisen zu glauben!

Ein, vom Zauber gedämpften, hin und wieder farbigen Lichts und von Weihrauch bis zum Narkotischen erfüllter hoheitsvoller Gewölbebau nimmt uns auf. Da stört es die Hingebung zur Andacht, wenn man uns versichert oder jeden Augenblick bereit steht, zu beweisen, daß der kühne Schwung nicht gefährdet ist, weil er draußen auf dem Strebewerk beruht. Das Persönliche des Führers, die ihm eigene bannende Kraft, würde dadurch in ihrer Wirkung auf uns gelähmt. Er überzeugt um so sicherer, je weniger er uns zu sehen zumutet. Hier lag die eigentliche Tat in der Auswahl — das Individuelle in dem was fortblieb, weil es zum „Bild" nicht paßt. So haben unsere Nazarener den „heidnischen Raphael" abgelehnt; der jugendliche mußte ihnen den reifen entsündigen helfen. Bei diesem Buch bricht der Weg da ab, wo man den Künstler in die Fülle des Schaffens, in die männliche Vollendung treten zu sehen hofft.

Es wollte ein jugendliches Buch voll Sehnsucht bleiben. Aus diesem suchenden Drang nach dem Verklungenen erklärt sich auch das Schweben und Langen in jenes Geisterreich, wo sich die großen Ringer der Zeit getroffen haben. Der Autor glaubt ihrer Züge überall habhaft werden zu können. Zu seinen unbeweisbaren, ihn selbst erschüttern-

den und schmerzlich überzeugenden Gesichten gehören die Bildnisse in Raphaels Bildern und denen seines Kreises, zwischen denen sich ihm „dem Auge rätselhaft, dem Geiste klar" beziehungsvolle Fäden spinnen.

Hier mag das Buch naturgemäß den Widerspruch der Exakten wecken. Aber auf ihr Gefilde pflegt mitunter Generationen lang kein Strahl aus der jenseitigen Welt zu fallen. Vollends von Raphael hat sie ihr kritisches Bestreben so weit entfernt, daß sie ihn selbst, mit seinen Werken unter der Lupe beschäftigt, völlig aus den Augen verloren. Darum wollen wir uns solchen Wegedeuters freuen. Auch „wenn der Pfad sacht in die Büsche gleitet", sind wir überzeugt, er wird „dem Ziele näher kommen".

Oskar Fischel.

Georg Brandes. Michelangelo Buonarroti. Erich Reiss Verlag, Berlin 1924.

„Mit vielen Bildern . . ." verspricht das Titelblatt. Im Ganzen sind es nur 51 Reproduktionen, zusammengedrängt auf 38 Seiten. Ein Illustrationsverzeichnis fehlt, wir erfahren auch nicht, wo sich die abgebildeten Kunstwerke befinden, und das Porträt Michelangelos in der Florentiner Uffizien, die mäßige Kopie nach einem von unbekannter Hand geschaffenen Bildnis, wird uns als „Selbstporträt" vorgestellt. Überhaupt — es ist sonderbar, wie lieblos der Verlag seinen bedeutendsten Autor behandelt hat. Die vielen Druckfehler! Und auch die Übersetzung könnte wirklich besser sein! Aber mußte — doch das ist ein anderes Kapitel — dieses Werk, für Dänemark gewiß „der" Michelangelo, ins Deutsche übertragen werden? Seine Architektur lobt den erfahrenen Buchbaumeister, jede Seite bekundet, daß Georg Brandes, wie heute kaum ein anderer, in allen Kulturen, allen Literaturen zu Hause ist; wir bewundern die Kühnheit des greisen Kämpfers, Reformation und Gegenreformation als „Geisteskrankheiten", Vittoria Colonna als blaustrümpfige und bekehrungswütige Betschwester abzutun; trotz alledem: dieses Buch bedeutet eine Vermehrung, jedoch keine Bereicherung der Michelangelo-Literatur. Nicht etwa wegen einiger Irrtümer und Flüchtigkeitsfehler; nur engstirnige Beckmesserei dürfte wagen, dem ersten Apostel Nietzsches derlei anzukreiden. Das Wichtige und Entscheidende ist: dem großen Meister versagte die Wünschelrute diesmal den Gehorsam, hier sprudeln keine Quellen neuen Wissens, neuer Kenntnisse und Erkenntnisse, und wir lernen weder die Renaissance noch ihren größten Sohn unter einem neuen Gesichtswinkel sehen. Was bleibt also? Ein ungemein geschicktes und — im Dänischen! — gewiß sehr angenehm zu lesendes Repetitorium.

Emil Schaeffer.

E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München 1923.

Das Buch ist eine Erstlingsarbeit, die von starker geistiger Vertiefung, von außerordentlicher schriftstellerischer Begabung zeugt. Die Untersuchung erstreckt sich auf Zusammenfassung des Materials und seine entwicklungsgeschichtliche Reihung. Fundiert ist sie durch Einbettung des Künstlerischen in kulturhistorische Gegebenheiten. Dehio richtet in seiner Kunstgeschichte das Augenmerk auf politische und wirtschaftliche Zustände. Fischel ist auf die geistige und seelische Konstellation eingestellt. Daraus entwickelt sie Fundamente für das spezifisch Künstlerische. Sie bringt die Formalien des Denkens und Fühlens in Beziehung zu denen des künstlerischen Schaffens, und kommt so zu intensiver Erfassung der Geistigkeit des Kunstwerks. Parallelen von der Entwicklung Meister Eckharts zu Suso und Tauler finden sich in den Kurven und Höhungen der Plastik. Die leidenschaftliche Passivität religiöser Beschauung ist gleich der einheitlichen Organisation der plastischen Gestalt, entpersönlicht gegenüber dem dreizehnten Jahrhundert und frei von den Spannungen, die aus dem Dualismus von Vertikale und Horizontale entstehen. Höhepunkte des Buches sind dort, wo das Künstlerische zu bedeutendsten Aufschwüngen gelangt. Wir wissen es, daß es am Mittelrhein um die Erhaltung des Materials besonders schlecht steht. Keine einzige bedeutende Kirchenschöpfung aus dieser Zeit ist unversehrt auf uns gekommen und so müssen wir Entscheidendes oft aus Fragmenten erahnen. Die Jahrhundertwende wird am prominentesten durch einen Kopf, der zu einem Mainzer Bischofsgrabe gehört, vertreten. Der Künstler ist nicht wie der Meister der Liebfrauenplastik bodenständig. Beziehungen mit Straßburgischem scheinen richtige Spur zu weisen. Zum ersten Mal konzentriert sich mittelrheinisches Wesen zu eigenster Stillösung in dem Eberbacher Grabmal des Kantor Eberhard vom Stein. Mit außerordentlicher Feinfühligkeit erfolgt hier die Abgrenzung von Würzburg und dem Niederrhein. Die Lösung des Reliefs, der dekorativ linearen Architekturrahmung ist eben so wichtig wie die behutsame Kurvung des Gewandes, die zarter ist als bei den elegant geschwungenen Kölner Figuren oder der in ihrer Askese mächtigen Gestalt des Würzburger Otto von Wolfskehl. Wie das frühe fünfzehnte Jahrhundert, so entspricht auch diese Epoche mittelrheinischem Fühlen in besonderem Maße. Es ist die Zeit der Oberweseler Skulpturen. Das Problem Oberwesel hat auch Fischel nicht gelöst, doch um vieles geklärt. Zu trennen sind Altar und Chorplastik. Diese steht in Beziehung mit dem eigenartig wohltönenden Licher Doppelgrab. Bei beiden sind Beziehungen zu Straßburg (vgl. Analoges in Rottweil) ablesbar. Für den andersartigen Altar bedeutet dies Befruchtung aus anderem Zentrum. Mir scheint, daß nur das Bekanntwerden mit weiterem französischen Material der Lösung näher führen kann. Darauf deutet auch die Riedricher Madonna, die in den gleichen Zusammenhang gehört. Der obere Teil des Altars wird mit Köln in Beziehung gebracht und wohl mit Recht später angesetzt. Nach den dreißiger Jahren flaut die Intensität der Leistung ab, um nochmals in dem Arnsburger Grab des Johann von Falkenstein sich zu konzentrieren. Um diese Arbeit gruppiert sich eine ausgedehnte Werkstattstätigkeit, gekennzeichnet durch das Eberbacher Hochgrab des Gerlach von Nassau und die Skulpturen der Frankfurter Domportale. Auch hier bringt Fischel wichtige neue Ergebnisse; Filiationen zu Nürnberg und Sachsen (Halberstadt. . .) werden aufgedeckt; es besteht eine Verflochtenheit mit selbst entlegenen Werkstätten, ein Hin und Her der Beziehungen, die die breitere Basis der allmählich bürgerlich werdenden städtischen Kunst darlegt. Ein Kapitel über mittelrheinischen Reliefstil,

das mit äußerster Feinfühligkeit die Begriffe prägt, hätte das letzte sein sollen. Es folgt ein Abschnitt über die Madonnendarstellungen. Die Produktion ist hier nicht bedeutend genug, um zu wichtigen Ergebnissen zu führen. Es ist schade, daß der Wunsch nach möglichst gründlicher Umspannung des Materials die geistige Auswirkung dieser gedankenreichen Arbeit um etwas bedrängt.

Rosy Schilling.



USSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Die Akademie der Künste hat ihre Frühjahrsausstellung eröffnet. — Wir kommen im nächsten Heft darauf zurück.

Im Oktober soll in der Staatsbibliothek eine Ausstellung zu Ehren des dänischen Dichters H. C. Andersen (der sich auch bildnerisch betätigt hat) stattfinden.

Galerie Ed. Schulte: Ausstellung der Berliner Künstlergruppe „Ähre".

Galerie Fritz Gurlitt im Zweiggeschäft Budapesterstraße: Aquarelle von Paul Signac.

Berliner Sezession: eine Ausstellung „junge rheinische Kunst".

Galerie Alfred Flechtheim: Bilder von Ernesto de Fiori.

Neue Kunsthandlung: Kollektiv-Ausstellung Bruno Krauskopf.

Galerie Alfred Heller: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Ernst Honigberger.

Graphisches Kabinett I. B. Neumann: Gemälde von Artur Segal.

Galerie J. Casper: Künstlergruppe „der Block".

Heinrich Tiedemann: Japanische Netsuke und Indische Miniaturen.

HAMBURG. Galerie Commeter: Das graphische Werk von Anders Zorn.

MÜNCHEN. Galerie Hans Goltz: Hundertste Ausstellung der Firma. Arbeiten von Paul Klee aus den Jahren 1920—1925. Die Galerie ist seit 1912 konsequent für die junge Kunst eingetreten.

Graphische Sammlung: Kunstfreunde haben sich zu einem Kreis der „Freunde der Graphischen Sammlung München" zusammengetan, um den Ausbau des Kabinetts zu fördern.

Moderne Galerie Thannhauser: Weisgerber-Gedächtnisausstellung.

Kunstverein: Ausstellung der Münchener Sezession (Schwarz-weiß).

ULM. Museum der Stadt Ulm: Das Museum teilt eine Reihe von Neuerwerbungen mit, deutsche Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts und moderne deutsche Kunst.

KÖLN. Kunstsalon Hermann Abels: Der Rhein im Bilde von 1800—1925.

WORMS. Städtische Gemäldegalerie: Sonderausstellung August Gebhard, Karlsruhe.

DRESDEN. Galerie Arnold: Ferdinand Hodler, E. L. Kirchner, Fritz Huf. Darauf eine Ausstellung von Arbeiten Marc Chagalls.

Vom 4. Juli bis Anfang Oktober findet die „Kunstausstellung Dresden 1925" statt (Malerei, Graphik, Architektur und Plastik).

Sächsischer Kunstverein: Eine Gedächtnisausstellung Gotthardt Kuehl und Arbeiten von Wilhelm Ritter.

GERA. Kunstverein: Ausstellung von Carlo Mense, R. Seewald, Josef Eberz.

ZÜRICH. Kunstsalon Wolfsberg: Handzeichnungen, Graphik und Holzplastik von Josef Weiß, Landschaften von A. P. Allinson, A. v. Spengler und Josef Hegenbarth.

Kupferstichsammlung der Eidgenossenschaft Technische Hochschule: Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers aus den Beständen des Kabinetts, etwa 230 Blätter. Wölfflin hat die Eröffnungsrede gehalten.

PARIS. Léonce Rosenberg: Ausstellung Giorgio de Chirico.



Stilblüte aus dem Prospekt des neuen „Marburger Jahrbuchs für Kunstwissenschaft“: „Zum ersten Mal ist auf diese Weise eine Geschichte der Importe in der deutschen Kunst des Mittelalters entworfen worden.“

*

Als Slevogt vor dem Krieg einst in der Berliner Sezession beschäftigt war, Bilder für die Frühjahrsausstellung zu hängen und eben die Arbeiten expressionistischer Maler verteilte, sagte Trübner zu ihm: „Hängen Sie nur recht viel von dem scheußlichen Zeug auf.“ „Warum denn?“ fragte Slevogt. „Na, nachher sind wir die Klassiker.“

*

Zu Bonnat kommt Haneteau und ruft: „O, es tut wohl schöne Malerei zu sehen!“ Bonnat verneigt sich geschmeichelt. „Ja,“ sagt Haneteau, „ich komme eben aus dem Luxembourg, wo ich mein Bild lange betrachtet habe.“

*

Ein Schieber hat sich einen Frans Hals gekauft. Als ein Kunsthistoriker das Haus besucht, sagt der Hausherr zu seiner Frau: „Zeig dem Herrn Doktor mal den Hals“, worauf die Frau ihr Kleid aufknöpft und ihren Hals zeigt. Der Kunsthistoriker (für sich): „Hoffentlich zeigt sie mir nicht auch noch den Leibel.“

Manet sagte von Monet: „Monet, c'est un œil; mais quel œil!“

*

Hofstede de Groot bekam von einem Händler ein Bild, um es zu begutachten. Er sagte: Das ist ein Wigernus Vitringa — und bekam sein Honorar. Andern Tags begegnet ihm der Kunsthändler auf der Straße und fragt: „Verzeihung, ich habe den Namen des Malers vergessen; wie hieß er doch?“ Hefstede de Groot antwortete: „Wigernus Vitringa — dieses ist aber eine neue Expertise“.

*

Selbstgespräch eines jungen Mannes in einer Graphikausstellung: „Liebespaar auf der Bank, erster Zustand — zweiter Zustand — dritter Zustand — nanu, die tun doch immer dasselbe!“

*

Stendhal schreibt: „Eine Frau sollte dem gehören, der sie am meisten liebt; so sollte es auch bei Kunstwerken sein!“

*

Begas fragte Menzel während eines Hofballes: „Menzel, ist es bei ihnen da unten auch so warm?“

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS





DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE

VON

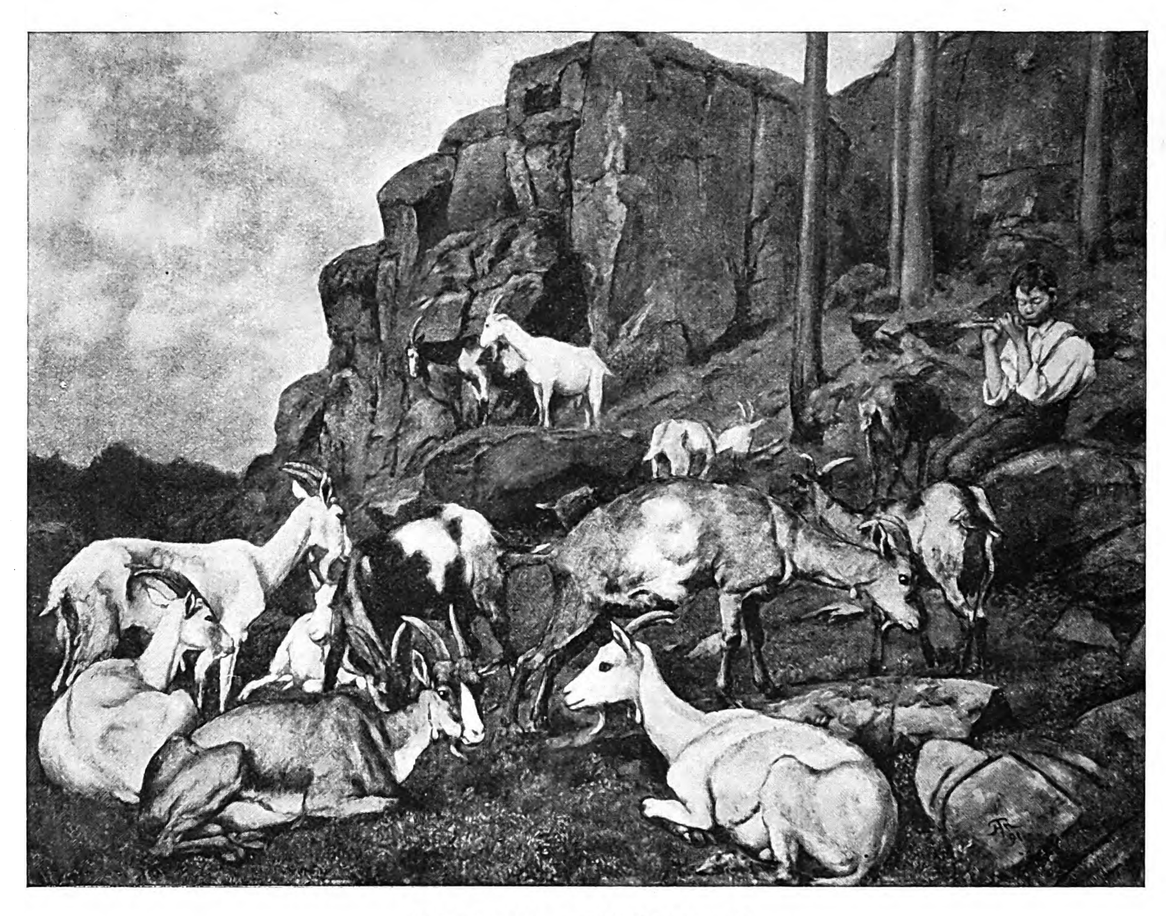
KARL SCHEFFLER

Das Gebäude der Akademie am Pariser Platz gilt mit Recht als das beste Berliner Ausstellungslokal. Doch hat es Mängel, die in jedem Jahr wieder fühlbar werden. Ohne Einschränkung gut ist eigentlich nur der den Mitteltrakt abschließende Raum, wo jetzt Liebermanns Bilder hängen, und der letzte Raum der linken Seite, wo Carl Caspars Triptychon untergebracht ist. Der mit diesem korrespondierende Raum, der jetzt ebenfalls den Münchnern gehört, hat nicht so gutes Licht, obwohl die Ursachen unerkennbar bleiben. Brauchbar sind sodann noch die beiden größeren Säle rechts und links, wenngleich sie stark in die Länge gezogen sind. Die kleinen Kabinette dagegen sind wenig günstig; die darin untergebrachten Bilder erscheinen wie beiseite geschoben. Der Durchgangsraum im Mitteltrakt hat zu viele Türen und zu wenig Wandfläche; er hat den Charakter eines Vorraumes. Der quer in ganzer Breite vorgelagerte Saal ist zu groß. In diesem Jahr werden dort nur die Bilder von Hofer der Distanz völlig Herr. Die Eingangsräume endlich sind nur erweiterte Korridore. Dort wird wie von selbst immer die dekorative Plastik aufgestellt. Einer gründlichen Erneuerung bedürftig ist fast überall der Wandanstrich; vor allem in den Mittelsälen ist die Wandbespannung doch schon gar zu ehrwürdig alt.

Aus dieser Beschaffenheit der Räume ergibt sich die Anordnung. Der große Quersaal enthält meistens die etwas lärmenden Bilder, im Durchgangsraum werden gern Sonderausstellungen untergebracht, der Abschlußraum der Mitte wird zur „Tribuna", und in den Kabinetten sind die kleinen Formate zu finden.

*

Jede Ausstellungsleitung arbeitet mit Konventionen — nicht anders, wie Zeitungen und Zeitschriften, wie Geschäftsbetriebe und Parlamente. Man kann nicht jedesmal von vorn beginnen,

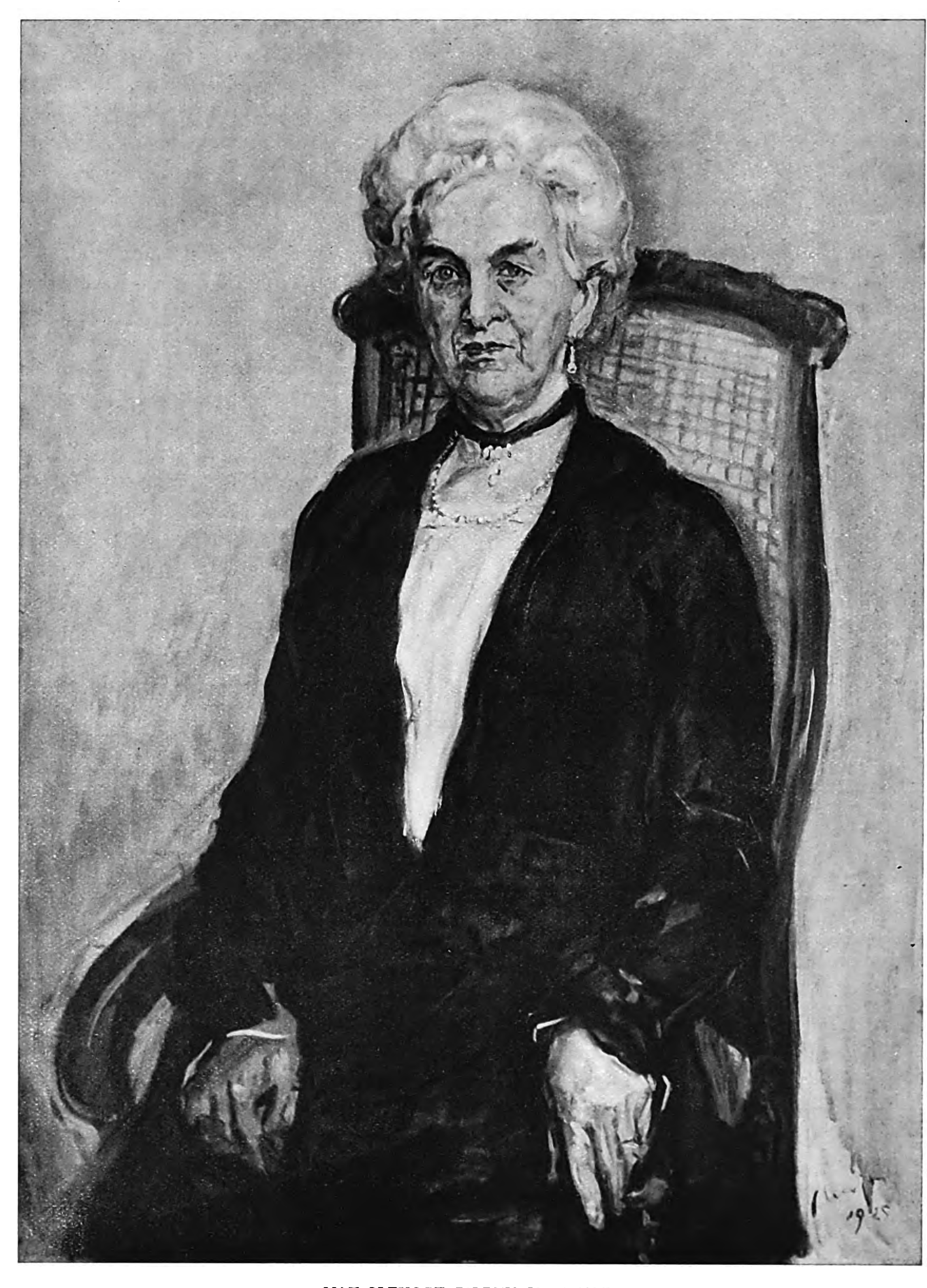


HANS THOMA, ZIEGENHERDE. 1891
BESITZER: STÄDTISCHE KUNSTHALLE, MANNHEIM

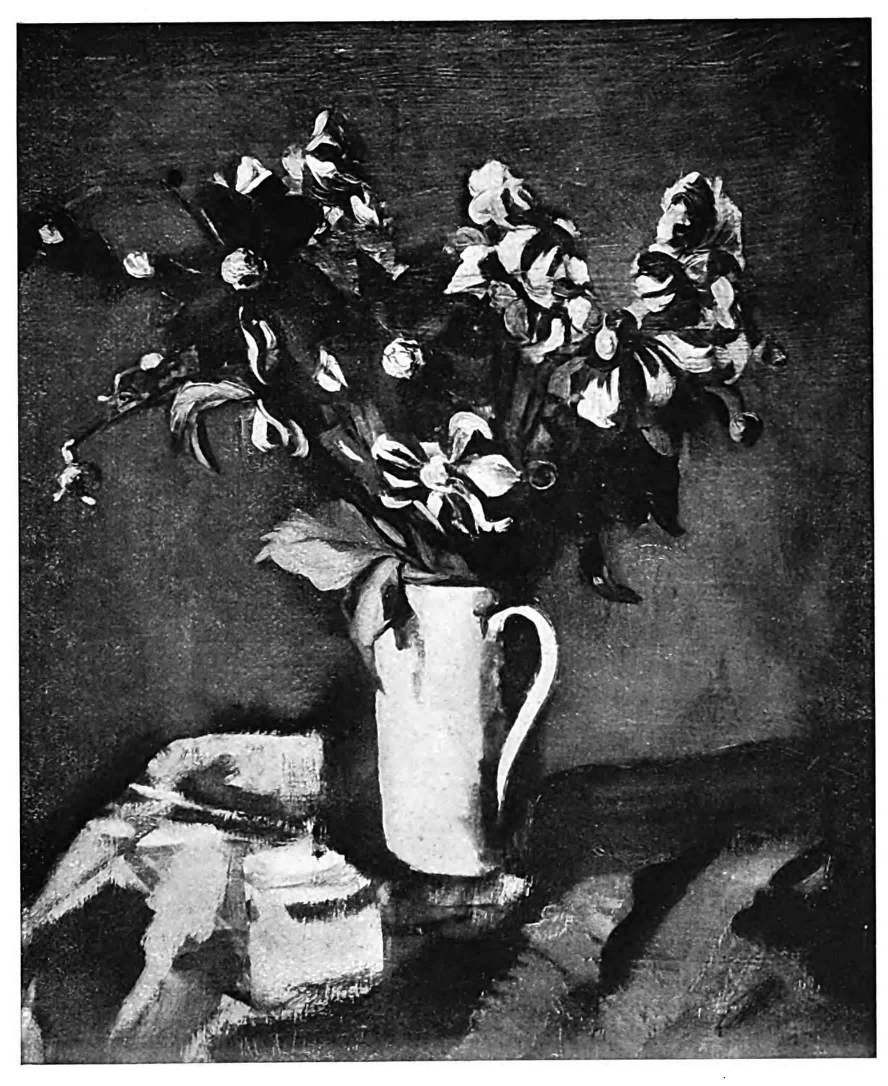
Konventionen sind nötig; es kommt nur darauf an, daß sie nicht starr werden. Auch in den Frühjahrsausstellungen der Akademie ruht das meiste auf Gewohnheiten: die Gesamtdisposition, die Art der Einladung, das Jurieren und das Hängen. Die alten Gewohnheiten hat Liebermann, als er Präsident wurde, zwar erneuert; das Neue ist inzwischen jedoch schon wieder zu einer festen Arbeitskonvention geworden. Darum sind die Jahresausstellungen einander so ähnlich. Ursache dieser Gleichförmigkeit ist natürlich auch der Umstand, daß die Produktion so gleichförmig ist. Beides wirkt zusammen. In gewissen Teilen des Hauses glaubt man, es hingen noch die Bilder vom Vorjahre an den Wänden. Dieselben Namen, dieselbe Verteilung, dasselbe Niveau, nicht zu hoch und nicht zu tief, dieselbe Quantität und Qualität. Diese Feststellung ist keine Kritik: so ist heute die deutsche Kunst. Es sind die wichtigsten Künstler vertreten, und in vielen Fällen — nicht immer — sind auch die besten Arbeiten zur Stelle. Es liegt in der Zeit, daß das Ganze mehr ein Resümee als ein Vorstoß ist. Die Jury arbeitet gewissenhaft und liberal, soweit ihr etwas zu tun bleibt, denn die Mitglieder der Akademie sind mit drei Werken juryfrei, die Eingeladenen müssen mit dem, was sie schicken, auch zugelassen werden, und daneben haben die Juroren ihre Schützlinge. Vielleicht empfiehlt sich für die Arbeiten, die wirklich juriert werden, die Methode, daß geurteilt wird, ohne daß die Namen der Künstler genannt werden. Sollten sich unter den zurückgewiesenen dann Arbeiten befinden, die aus anderen Gründen berücksichtigt werden müssen, so läßt es sich hinterher immer noch machen. Bei solchem Arbeitsgang wären die, deren Namen unbekannt sind, weniger in Gefahr, schärfer beurteilt zu werden, als die schon bekannten.

*

Die Ausstellungen der Akademie werden mit einer gewissen Feierlichkeit eröffnet. Gesang, Reden,



MAX SLEVOGT, BILDNIS IDA BOY-ED



ULRICH HÜBNER, STILLEBEN

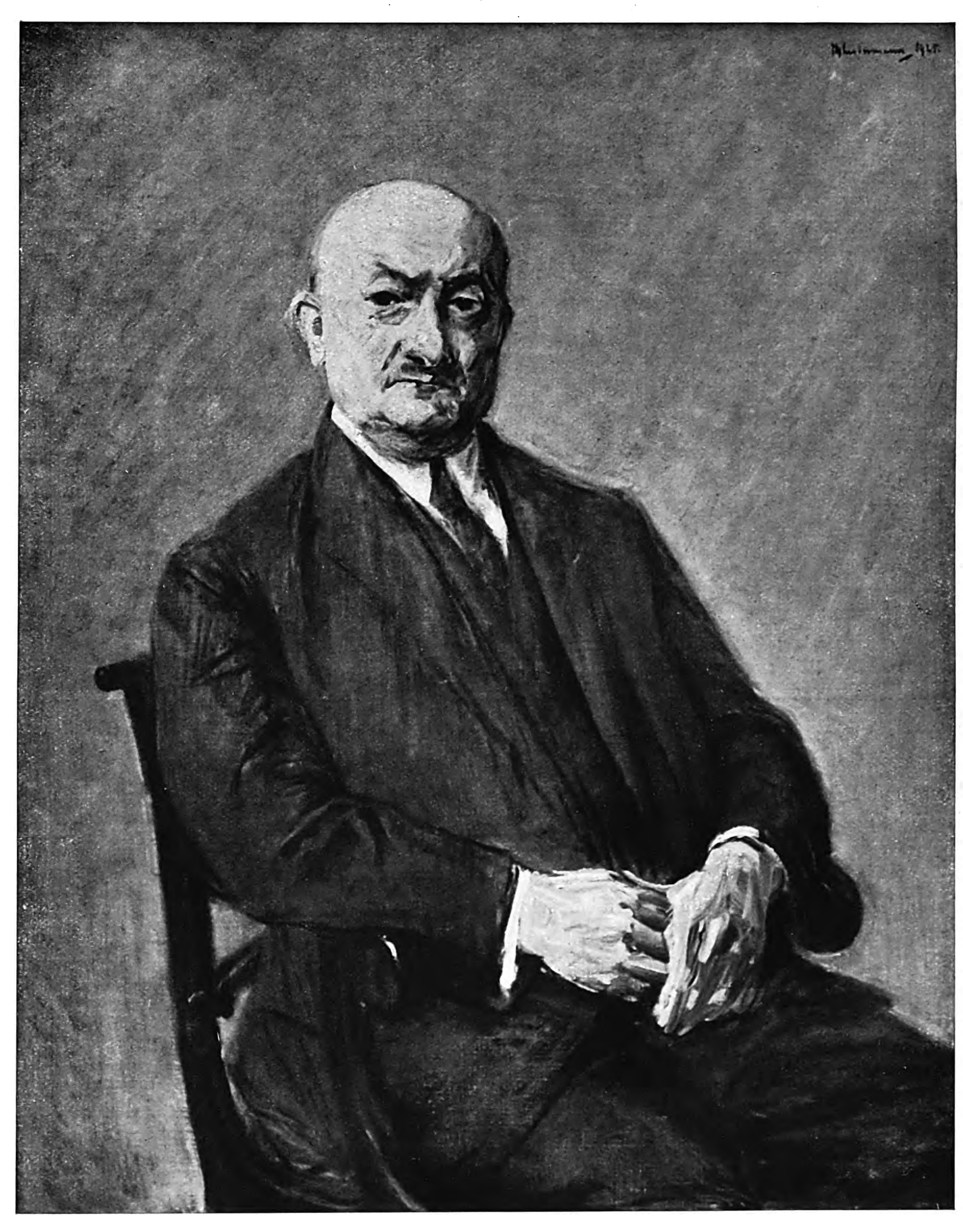
öffentlich gezeigt wurden. Gemeinsam war beiden Reden sehr wenig. Eigentlich nur der Hinweis auf die Münchner Gäste.

*

Daß die Münchner Künstler nachdrücklich begrüßt und auch sonst gefeiert wurden, war kunstpolitisch richtig. Es kann nur fruchtbar sein, wenn die Beziehungen zwischen München und Berlin besser werden, wenn der alte Antagonismus zu einem rein künstlerischen Wettstreit wird. Wie der Gegensatz lokalpsychologisch erklärt werden kann, das habe ich an dieser Stelle einmal ausgeführt (Jahrgang XX, S. 199 ff.). Das damals Gesagte wird in den beiden Sälen, die den Künstlern der „Neuen Sezession" eingeräumt sind, bestätigt. Der Gesamteindruck ist der der Ruhe und der Tradition. Carl Caspars gute Malerei — im Triptychon, in der „Mutter mit Kind" — ist wie ein beruhigtes und beruhigendes Resümee wichtiger Triebkräfte der Malerei, er faßt ohne peinlichen Eklektizismus in einer kultivierten Weise zusammen. Bezeichnend ist auch, daß sich Unolds Malerei, wie sie sich in dem großen Damenbildnis gibt, ungezwungen auf A. von Kellers Gesellschaftsbilder zurückführen läßt. Tröndles Idyllen sind von deutscher und französischer Meisterkunst in einer wohltätigen Weise geistreich durchdrungen. Selbst der reine koloristische Manierismus Schüleins, die Stimmungsmalerei Cösters fügen sich dem Ganzen zwanglos ein. Die Gesamthaltung ist gut. Großmann allein paßt nicht ganz hierher; doch ist er auch im Herzen kein Münchner wie die andern, obwohl auch sie in den meisten Fällen zugewanderte Süddeutsche sind. Maler wie Heß, Frau Caspar-Filser, Josef Eberz, Walter Teutsch u. a. beschäftigen sich sichtbar mit den aktuellen Mal-

Regierungsvertreter und geladene Gäste. In diesem Jahre sprach zuerst Liebermann, dann der Kultusminister, der stellvertretende Reichspräsident war anwesend. Liebermann sprach klug und ganz der Sache hingegeben wie immer. Vielleicht etwas zu ausführlich. Ihn beschäftigt stets dasselbe Thema. Die Leidenschaft, womit sein Geist stets wieder die Frage umkreist: was ist Kunst? ziert diesen Akademiepräsidenten, wie nichts anderes ihn zieren könnte. Weniger einleuchtend war die Rede des Ministers. Er forderte ein innigstes Verhältnis zu Thoma. Er arbeitete dabei so nachdrücklich mit dem Worte Deutsch, daß dem Hörer fast die Lust zum Hören verging. Es war auch nicht eben notwendig, daß bei dieser Gelegenheit die Stacheln, die Akademie und Ministerium sich zukehren,





MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS



HUGO TROENDLE, LÄNDLICHE IDYLLE

problemen der Zeit, in einer ruhigen atelierhaften Weise, ohne Aufregung, mit dem Ärmel nicht selten das Kunstgewerbe streifend. Auch im Arrangement kommt ruhiger Geschmack zum Ausdruck. Die Münchner haben ihre Bilder scheinbar selbst gehängt.

*

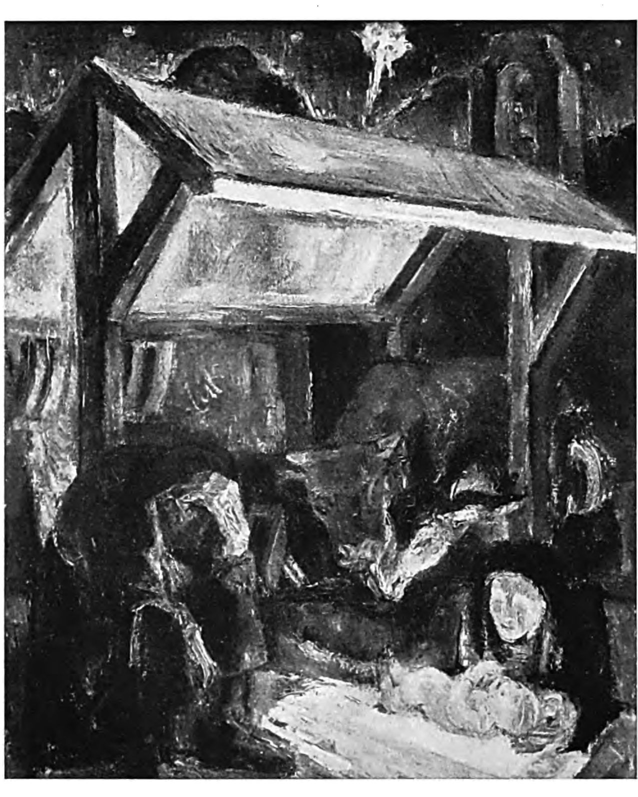
In dem Berliner Triumvirat, das nach wie vor im Mittelpunkt jeder Ausstellung steht, tritt Corinth dieses Mal zurück. Er hält sich in der Akademie meistens im Hintergrund und zeigt sein Bestes gern an anderer Stelle. Der Grund liegt wohl in einer alten Sezessionsgegnerschaft. Sein „Brandes“, in einem wahren Schneegestöber von Farbflecken gegeben, geht nicht „über die Wahrheit hinaus“, sondern ist nicht realisiert worden. Die beiden Blumenstücke sind ohne Raum und Substanz, sie bieten nur schöne Materie.

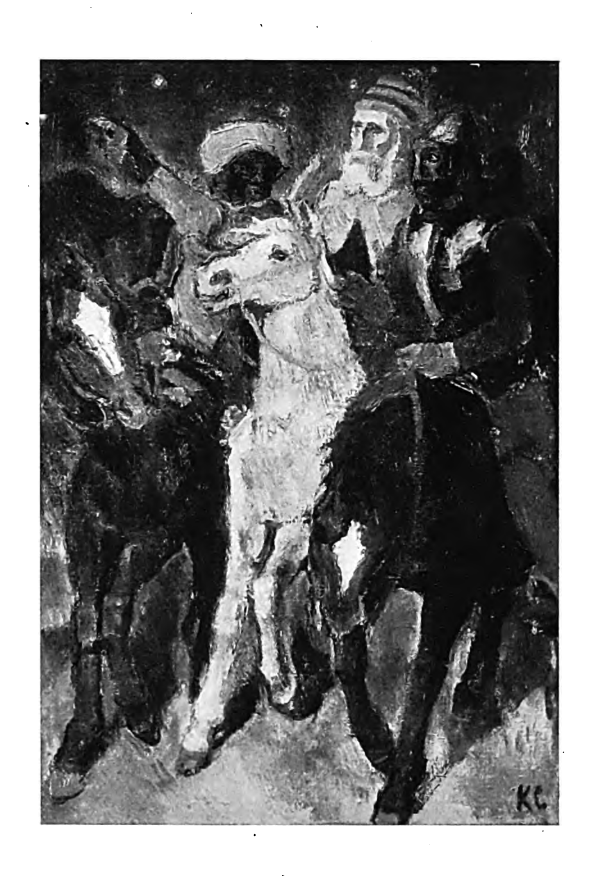
Slevogt hat drei fast lebensgroße Bildnisse ausgestellt, wie mit dem flüssigen Pinsel gezeichnet. Das dekorativ Romantische des Talents klingt in dem Bildnis von Paula Busch an. Slevogt hat sich — wie mir scheint mit viel Glück — bemüht, etwas von der Lebensatmosphäre der Dargestellten mitzumalen. Frau Ida Boy-Ed, die begabte und fruchtbare Romanschriftstellerin, deren Bildnis von ihrer Heimatstadt Lübeck bestellt worden ist, erscheint in feiner Altersvornehmheit, das Bild hat einen Gainsboroughzug. Die Dichterin wird zufrieden sein, so auf die Nachwelt zu kommen. Rudolf Ullstein als Sportsmann, in der Skala eines reichen Grau gemalt, ist menschlich am eindringlichsten gelungen. Die Haltung, der Kopf, die Augen haben das, was den Betrachter denken läßt: es muß sehr ähnlich sein. Die drei Bildnisse gehen einem nach, sie prägen sich von seiten des Menschlichen ein und gewinnen bei wiederholtem Sehen — was immer ein sehr gutes Zeichen ist.

Liebermann hat mit zwei neuen Bildnissen wieder das erstaunlich Ausdauernde seiner Kraft er-









KARL CASPAR, CHRISTI GEBURT. TRIPTYCHON

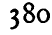


RUDOLF GROSSMANN, FRANZÖSISCHE LANDSCHAFT

wiesen. Die beiden Arbeiten sind unter sich in einer aufschlußreichen Weise verschieden. Das Herrenbildnis ist im Sinne von Frans Hals; es ist spontan gemalt und scheinbar sehr ähnlich. Jede Form, jeder Pinselstrich drückt mit weiser Kraft etwas aus. Die Natur ist vollkommen übersetzt und eben darum wieder hergestellt. Das Selbstbildnis, unmittelbar nach ernster Krankheit entstanden, gehört zu den schönsten seiner Art. Es unterscheidet sich stark von den Selbstbildnissen der Vorjahre. Hinter der Gestalt ist, was auf Liebermanns Selbstbildnissen sehr selten, wenn nicht gar einzig ist, ein Stück des Atelierraums in einem merkwürdigen Helldunkel gemalt, so daß sich der Kopf hell beleuchtet vom Hintergrund absetzt. Der Auffassung fehlt alles Herausfordernde, sie ist ganz vergeistigt und versonnen, das Leben leuchtet wie von innen heraus. Und die Technik entspricht mit jedem Pinselstrich dieser stillen Beseeltheit. Es ist eine Selbstdarstellung von mächtiger und ergreifender Bedeutung.

Die „Allee" ist nach einigen Pastellen gemalt, die Liebermann im vorigen Sommer in Sakrow gemacht hat. Sie gehört durchaus in die Reihe jener „Alleen", die im Lebenswerk Liebermanns so breiten Raum einnehmen, daß daraus auf den tiefen Eindruck geschlossen werden kann, den die breiten, grünen, schattigen Baumgassen von je auf Liebermann gemacht haben. Das Kinderbild hat etwas ungesucht Elegantes. Es entspringt wohl der Liebe zum dargestellten Enkelkind, denn auch die Bildnisse der Tochter hatten und haben diesen Zug. Der Klang von Hellgrau, Braun und Graublau ist in diskreter Weise voller Pracht.

Unter den übrigen Künstlern reifen Alters ist Ulrich Hübner einer der zuverlässigsten; wenige halten so sicher ihr Niveau. Heinrich Hübner hat ein paar besonders glückliche Tage gehabt, als er, freier als sonst mit dem Gegenstand schaltend, die „Gärtnerei" malte. Hoffmann-Fallersleben versetzt den Betrachter mit seinen sympathischen kleinen Bildern in die Zeit Daubignys und der Paysage intime zurück. Orlik beweist in dem Kostümbildnis einer Japanerin wieder eine Erfahrung, um die ihn viele beneiden mögen — ohne es zuzugeben.



*



Die Produktion der Expressionisten macht es in diesem Jahre deutlicher als je zuvor, wie gefährlich, ja verderblich Ruhm und Erfolge sind, wenn sie zu früh kommen. Es werden Ansprüche geweckt, die nicht steigernd befriedigt werden können. Auch muß zu früher Ruhm ein Talent, das nicht sehr stark und charakterfest ist, notwendig zerstören. Diese Erfahrung zeigt, wie problematisch es ist, wenn Endergebnisse künstlerischer Einsicht vorweggenommen werden, wenn der Künstler mit dem beginnt, womit er bei einem organischen Verlauf der Entwicklung aufhören sollte. Begabte Maler wie Kirchner, Pechstein, Kokoschka scheinen vor dem Schicksal zu stehen, sich selbst zu überleben. Es gibt kein schlimmeres Künstlerschicksal. Diese drei haben nicht nur schwache Bilder in der Ausstellung, sie hatten nicht nur ein schwaches Jahr, sondern sie haben im ganzen nachgelassen und wiederholen sich selbst. Hoffentlich überwinden alle drei Künstler früher oder später diese Stokkung. Leicht wird es nicht sein; der erste Anlauf war zu heftig.



GEORG WALTER RÖSSNER, MEINE FREUNDE IM ZOOLOGISCHEN GARTEN

Derselben Gefahr steht der jüngere Domscheit, steht der mit einer schmissig-barocken Malweise sich selbst täuschende Krauskopf gegenüber.

Ausdauernder ist Karl Hofer. Seine neuen Bilder sind sehr wirksam; fast zu sehr. Immer besser gelingt ihm das Lapidare. Neuerdings strömt wieder mehr Leben und Realität in seine fanatisch vereinfachte Komposition hinein. Dennoch ist die Lebenssubstanz, wovon sein Idealismus sich nährt, nicht so ergiebig, wie sie es sein müßte, um die Gefahren der Doktrin zu bannen.

Ein gutes Mädchenbildnis ist Willy Jäckel gelungen. Herb-süß, etwas englisch präraffaelitisch, ein wenig zu gefällig, aber doch mit einem frischen Gefühl für das lebendig Elegante. Es ist vielleicht



WILLY JAECKEL, MÄDCHENBILDNIS

sympathischen Ergebnissen gekommen. Die großen Flächen der Gewandung sind ja noch etwas leer, und ein Palettenton muß zuweilen aushelfen, wo im Vordergrund das Auge versagte. Doch hat Rößner seinen eigenen Weg gefunden und geht ihn mit einer Selbständigkeit, die imponiert. Eines seiner beiden großen Bilder ist in den Blickpunkt, auf die Mitte der Hauptwand gehängt worden, und es behauptet sich auf diesem Ehrenplatz nicht übel.

*

Eine Sonderausstellung ist Thoma gewidmet. Mit Recht sind die Frühbilder bevorzugt, die mehr Gewicht auf die malerische als auf die dichterische Phantasie legen. Dennoch ist manches da, das in der Denkweise und Malart dünn und blaß anmutet. Das Ganze ist mehr ein ehrender Hinweis als eine Übersicht des Lebenswerkes. Doch wird von der Seite aus, die in der Akademie betont wird, von der Verwandtschaft Thomas mit den

das einzige Bildnis der Ausstellung, das Sinn für die Toilette der Frau, für den Reiz der Mode verrät. Was eine Stärke, keine Schwäche ist. Das andere Mädchenbildnis erscheint in seiner trocknen zeichnerischen Weise verfehlt. Der große Akt hat viel Akademisches. Jäckel könnte vielleicht ein vortrefflicher Maler der Frau werden, ein glücklicher Porträtist, wenn ihm nicht immer der Kartonkünstler mit seinen langweiligen sienabraunen Monumentalgebärden dazwischenkäme.

Wohin ein organisches Reifen und geduldige Selbstzucht selbst ein stilles Talent führt, das beweisen die beiden großen Bilder von G. W. Rößner. Mit Erfolg hat Rößner sich bemüht, das Dekorative immer mehr mit Natur und Anschauung zu füllen; er hat sich in einer freien und heiteren Weise der Führung Manets überlassen und ist so zu sehr

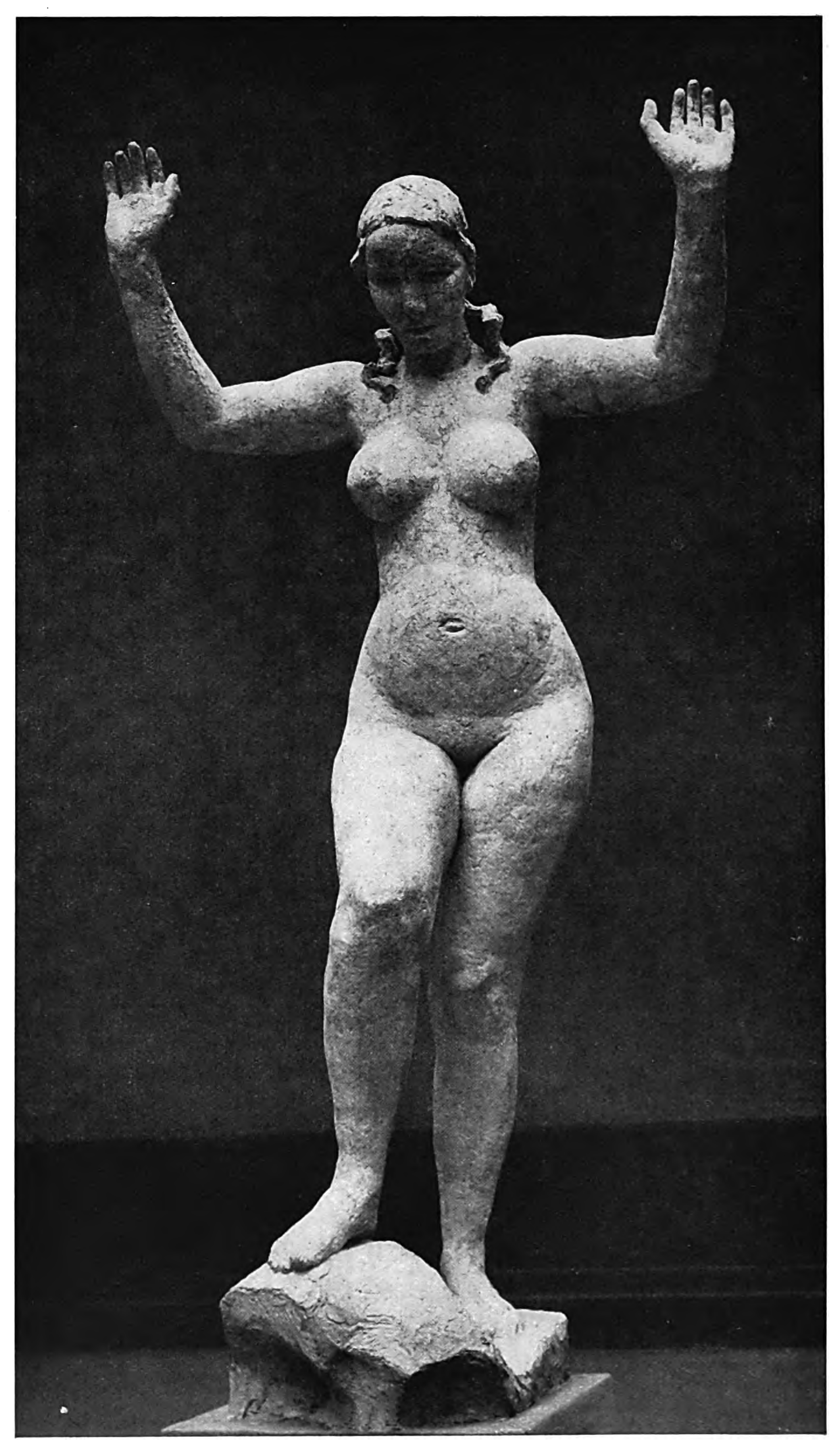
Meistern von Barbizon aus, des Künstlers Bedeutung für die deutsche Kunst immer am besten gewürdigt werden können. Wo er am reinsten Maler ist, tritt am deutlichsten auch zutage, was als Gefühl und Seele vom Publikum geschätzt wird, und wovon der Minister so laut sprach. Diese Selbstverständlichkeit muß immer wieder betont werden. Wo Thoma aber am meisten Maler war, da hing er eng auch mit französischer Malkunst zusammen, da war er nicht ein völkisch sich absperrender Nationalist der Malerei, sondern ein europäischer Künstler, im Besitz einer international verständlichen Form.

*

An Werken der Plastik ist die diesjährige Ausstellung reich. An guter Plastik ist sie weniger reich. Barlach und Haller fehlen, Kolbe ist nur mit







KARL ALBIKER, NYX ANADYOMENE. GIPS



FRITZ KLIMSCH, AGLAJA. BRONZE

zwei Nebenarbeiten vertreten. Damit scheiden die drei Besten aus.

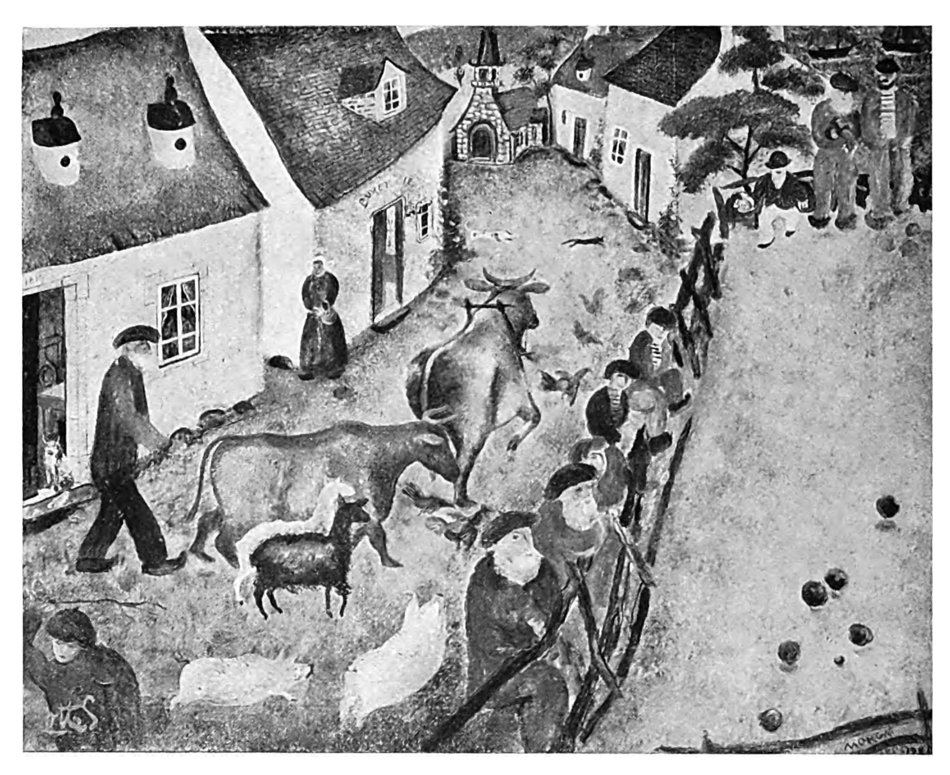
Am lebendigsten wirken die Arbeiten von Albiker; er hält, was er im vorigen Jahre überraschend versprach. Die Frauenbüsten und -bildnisse haben mehr Unmittelbarkeit als seine Jugendarbeiten; Albiker wirkt weitaus frischer als früher, er ist mehr im echten Wortsinne Impressionist und weniger archaisch-klassizistisch. Die große Brunnenfigur ist eine ausgezeichnete Arbeit, voller Körpergefühl und gut in den Massen beherrscht. Der aus der Natur gewonnene Stil ist vielleicht nicht in allen Partien der Figur ganz gleichmäßig durchgeführt.

Fritz Klimsch ist ein gleichmäßiger Künstler, weil er gewissenhaft arbeitet. Er hat sich in Jahrzehnten kaum verändert, jedenfalls hat er nicht nachgelassen. Seine „Aglaja" ist zierlich und ein wenig geziert, ist alles in allem aber sehr gekonnt. Der große „ruhende Mann" ist ein Kunstwerk, dem zwar das Zündende fehlt, dem aber eigentlich auch nichts anderes fehlt als nur dieses.

Eine große Figur von Edzard und zwei Statuetten Ernesto de Fioris haben gute Qualitäten; nichtsdestoweniger weisen sie leise auf Gefahren hin, die der Hallerschule drohen, und die nicht leicht vermieden werden können, weil sie nicht offen zutage liegen.

Edwin Scharffs Manierismus hat seine guten Seiten, wird aber mehr als peinlich, wenn er in so großen Formaten und in Marmor auftritt wie in der verschlafenen Form der „Parze". Unter den Münchner Bildhauern fällt Bernhard Bleeker mit zwei Bronzebüsten wohltätig auf.

Die Stadt Berlin hat eine Anzahl der ausgestellten Plastiken angekauft. Nicht eben die besten. Die Ankaufspolitik der Stadt Berlin war von je unbegreiflich. Die Tatsache, daß Berlin für öffentliche Plätze Erwerbungen macht, mag jedoch zu einer Anfrage Anlaß geben: was wird eigentlich aus dem „Glücksbrunnen" des unvergeßlichen August Gaul, den er teilweis ausgeführt hinterlassen hat, und der auf dem Wittenbergplatz aufgestellt werden sollte? Diesen Brunnen zu vollenden kann nicht auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Die Stadt aber ist es Gaul, für den sie bei Lebzeiten nichts getan hat, schuldig, das Mögliche zu tun.



OTTO SKÖLD, DORFSTRASSE

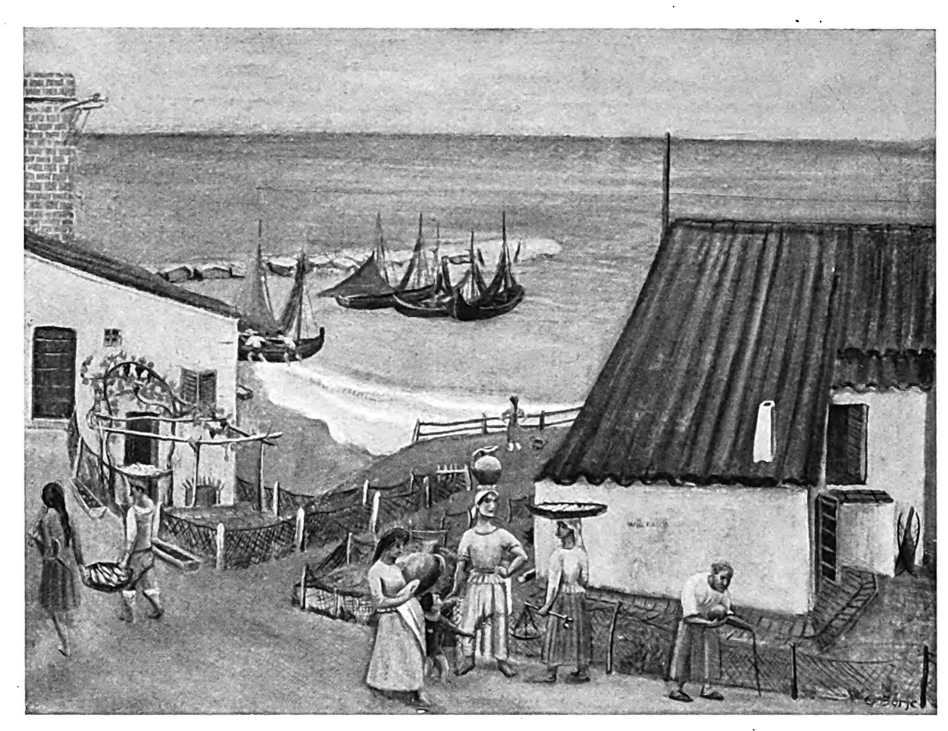
DIE SAMMLUNG CHRISTENSON

VON

GUSTAV PAULI

Im Nationalmuseum zu Stockholm war unlängst die Sammlung alter und neuer Kunst ausgestellt, die der Doktor Emil Christenson mit vergleichsweise bescheidenen Mitteln, aber mit eigenem und sicherem Geschmack gebildet hatte. Über die Grenzen Schwedens hinaus verdient sie die Aufmerksamkeit der europäischen und zumal der deutschen Kunstfreunde, da sie sehr zeitgemäß ist. Was wir hier wahrnehmen, deutet die nächste Zukunft unserer Malerei voraus. Warum? Wir werden es gleich sagen und begnügen uns vorab nur mit der Feststellung, daß die Zeiten vorbei sind, da die schwedische Kunst als ein provinzialer Ableger der mittel- und westeuropäischen angesehen werden durfte. Seit etwa einem Menschenalter entfaltet sich in der Malerei, in der Plastik und nicht zumindest in der Architektur Schwedens die nationale Begabung entschiedener als je zuvor. Ein fühlbarer Ehrgeiz und das Bewußtsein, jung und gesund zu sein, beseelt diese Bewegung, die in dem kunstbegabten Königshause und in Privatsammlern starke Stützen findet.

Herr Christenson hat auch ein paar Stücke alter Kunst gesammelt, wie der Zufall guter Gelegenheiten sie ihm darbot, z. B. einen Johannes den Täufer von Ercole Roberti, zwei Altarflügel mit Stifterbildnissen von Joost van Cleve und, als das Wertvollste, die Halbfigur eines Schmerzensmannes von einem noch nicht definierten Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts. Doch dies ist nur das Präludium zu der Sammlung des neunzehnten Jahrhun-

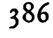


GIDEON BÖRJE, LANDSCHAFT BEI ANCONA

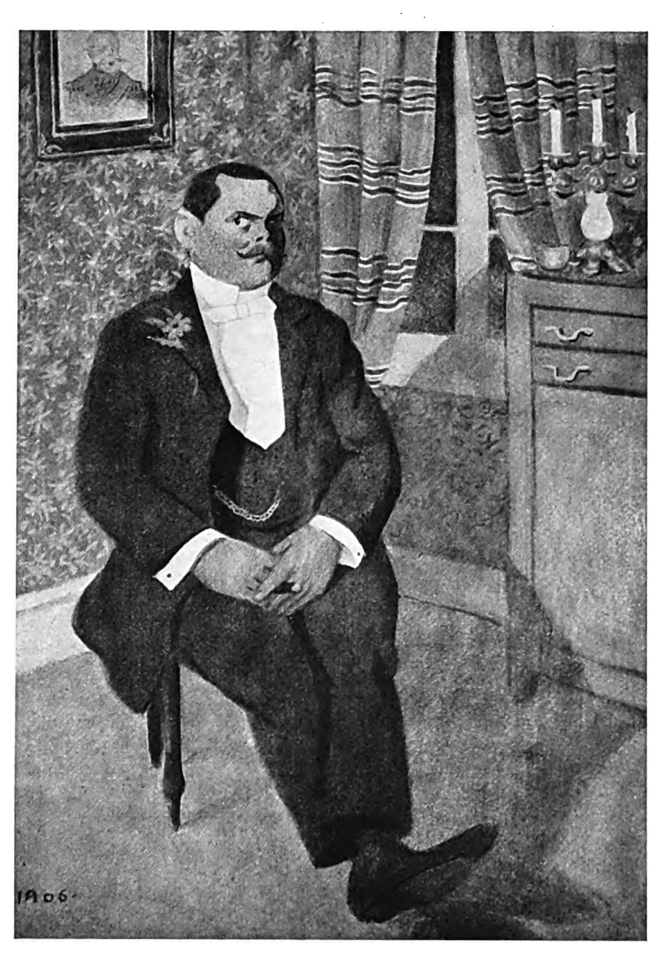
derts. Hier begegnet uns zunächst ein erstaunlicher Daumier, das überlebensgroße Bildnis des älteren Dumas als eines jovialen Ungetüms von einem Halbmulatten, dessen Wollhaar in schwarzen Flammen um seinen Schädel steht. Es sieht gar nicht aus wie das Porträt eines wirklichen Menschen, vielmehr wie das Phantasiebild einer Romanfigur, den Werken eines Balzac oder Dumas selber entstiegen. Dann ist da das ausgezeichnete Bildnis des russischen Bildhauers Stelletsky im dunkelblauen Anzug von Alexander Golowin — ganz objektiv, stark und fein zugleich, ein Denkmal jener einzigen sarmatischen Fähigkeit, sich in fremde Seelen einzuleben. Golowin versteht es, sich proteusartig seinen Vorbildern anzugleichen, mit den Genießern derb, mit den Ernsten tiefsinnig, mit den Zurückhaltenden diskret zu sein. Und noch ein versprengtes Meisterwerk! Ein kauernder weiblicher Akt von Picasso, die Zeichnung eines Suchenden, der seiner Sache nie so gewiß war, wie seine Bewunderer es glaubten.

Doch auch diese Bilder gehören noch nicht zu dem inneren Bezirk der Sammlung, der vielmehr der schwedischen Malerei der neuesten Zeit aufgehoben blieb. Das Verhältnis des Herrn Christenson zu seinen jüngeren Landsleuten bestimmte auch seine Sympathie für ihre Vorläufer, d. h. diese Sympathie gehörte weniger den Meistern der vorigen Generation. Ihre Berühmtheiten, die Josephson, Liljefors, Zorn, Larsson, Björck und Nordström, sind spärlich oder gar nicht vertreten. Von der vergeistigten Landschaftskunst des Prinzen Eugen bekommt man nur eine Probe zu sehen. Einen Ausnahmefall bildet nur eine spaßige Sondergruppe von karikaturalen Phantasiebildern schwedischer Könige von dem sonst als Tiermaler bekannten Nils Kreuger. Ein paar unter ihnen sind wirklich witzig, z. B. der wie eine Bombe dahinsausende Karl XII., allein sie bleiben im ganzen doch unerquicklich, denn eine Karikatur als Ölgemälde ist ebensowenig geschmackvoll wie ein auf drei Folioseiten auseinandergesetztes Epigramm.

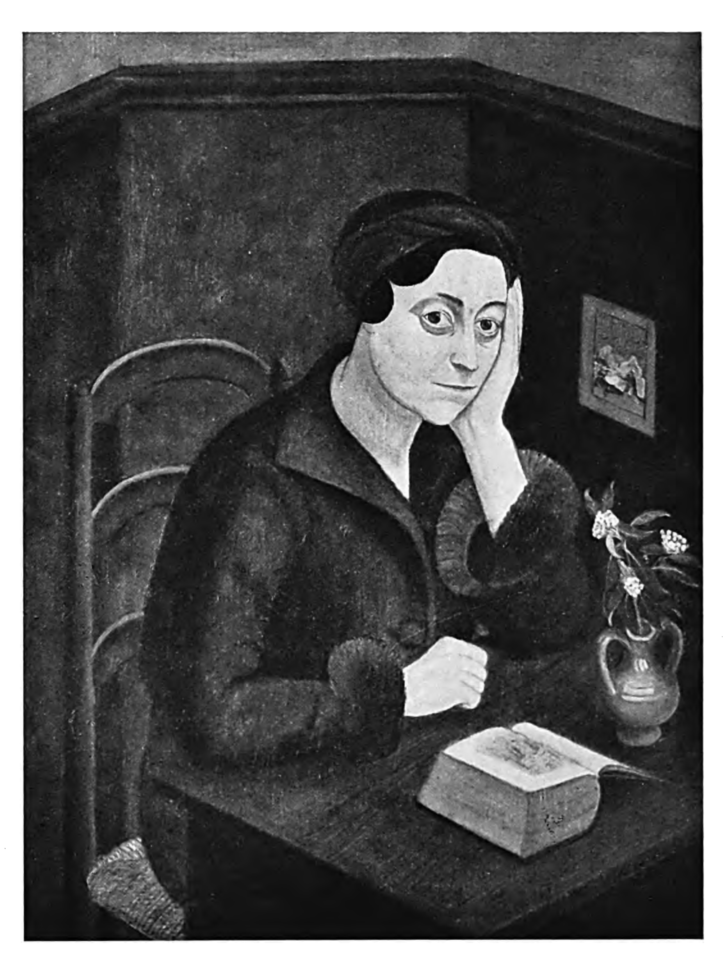
Den Kern der Sammlung berühren wir in einer Gruppe von älteren Landschaften, Bildern und Studien von Gustav Palm (1814—1897), Rydberg (geb. 1835) und Johann Rohde (geb. 1856), die ihres Altersunterschiedes ungeachtet doch derselben Periode jener feingestimmten bürgerlichen Kunst angehören, die aus der Romantik der Frühzeit des Jahrhunderts stammt. Wohlverstanden gehört diese Malerei nicht mehr der eigentlichen Romantik an, die wesentlich transzendent und sehr individua-







EINAR AROSENIUS, DER INSPEKTOR. AQUARELL



HILDING LINNQUIST, DAMENBILDNIS



ALEXANDER GOLOWIN, BILDNIS STELLETSKY

listisch war; aber sie hängt doch mit ihr zusammen, denn sie hat aus der Romantik ein Element liebevoller und etwas sentimentaler Beseeltheit entnommen, das sie nun in ihrer Naturschilderung verbirgt. Charakteristisch für diese Künstler (wie für die geistverwandten Deutschen) ist der Blick in die Ferne. Sie sind Meister der Hintergründe, als gehörte ihre Liebe den unerreichten Dingen. Manchmal sieht es so aus, als wären ihre Bilder von hinten nach vorn gemalt: zuerst und am sorgsamsten die in zarten Linien und Tönen verschwimmenden Gebilde des Horizontes und dann, je näher um so trockener, die Gegenstände des Mittelgrundes und des Vordergrundes. Es ist das umgekehrte Verfahren wie bei den Impressionisten. Diese intime Landschafterei war im Norden Europas beheimatet, in Dänemark, Schweden und im stammverwandten Norddeutschland, weniger in Süddeutschland und gar nicht in den westeuropäischen Ländern. — Vielleicht ist dieses der Grund dafür, daß sie in der Kunstgeschichte bisher eine geringe Rolle gespielt hat. Noch vor anderthalb Jahrzehnten wurden die Meister dieses Kreises, sofern man sie überhaupt beachtete, als etwas sehr veraltetes angesehen. Heute sind sie wieder aufgelebt und sehr aktuell, denn unsere Jugend reicht ihnen die Hand über die Köpfe der Ex- und Impressionisten hinweg.

Und was ist es, was unsere Jugend mit ihnen verbindet? Nicht das einzelne der Formgebung, sondern die Gesinnung, die Anschauung der kleinbürgerlichen Geisteswelt, der ihre Kunst angehört.

Gewiß, der kleinbürgerliche Künstler unserer Tage, der den Weltkrieg, verschiedene Revolutionen und den Expressionismus hinter sich hat, sieht die Welt mit anderen Augen an als sein geistiger Ahne vor achtzig Jahren, der im Frieden lebte und auf Klassizismus und Romantik zurückblickte. Dazu kommt, daß das Kleinbürgertum von damals und heute verschieden zusammengesetzt ist. Ehemals rein bürgerlich, ist es heute reichlich mit Elementen des Proletariats vermischt, die auf die Gesinnung der ganzen sozialen Schicht ihren Einfluß ausgeübt haben. Früher, in den Zeiten der Palm, Eckersberg und Wasmann, sah man an den garstigen und bizarren Einzelheiten vorbei, man sah die Linien gerader oder sanfter geschwungen als in Wirklichkeit, die Farben milder. Heute ist es zeitgemäß, das Häßliche und Ungereimte liebevoll ins Auge zu fassen, man versteht sich darauf, im Alltäglichen eine latente Phantastik aufzuspüren und einige sind sogar hinter den Charme des Ekelhaften gekommen, wobei sie um beschönigende Gemeinplätze nicht verlegen zu sein brauchen. („Dem Reinen ist alles rein" oder „Rembrandt hat auch . . .") Und alle diese Dinge werden aus der Nähe besehen, denn das Bild der Heutigen ist ein Nahbild. Nach den Verschwommenheiten der Impressionisten und den leeren Formeln der Kubisten verlangt man von der Malerei wieder die Feststellung von Tatsachen. Die Geniegebärde ist verpönt; der kleine Mann hat sie niemals leiden mögen.

Schließlich will der neue Kleinbürger gleich seinen Vorgängern auch ein handliches Format seiner Gemälde. Seine Bilder sollen sich doch bei ihm zu Hause wohl fühlen, z. B. sollen sie in der Wohnstube über dem Sofa hängen oder neben dem Eckschrank mit den vergoldeten Kaffeetassen, und folglich müssen sie sich mit dem Sofa und dem Tassenschrank gut vertragen.

Wie immer, symbolisiert die Kunst auch hier einen politisch-wirtschaftlichen Zustand: das Aufsteigen des Proletariers, der nun zum ersten Mal als der Repräsentant eines Kulturkreises auftritt. Jawohl, jetzt zum ersten Male, denn die Armeleutemalerei Millets und der Impressionisten war eine sentimentale Geste der Bürger, ein Präludium, um das sich die Arbeiter selber, die diese Sentimentalität wohl verspürten, nicht sonderlich bekümmerten. Nun aber, mit den jungen Schweden oder mit unserm Dix und seinen Freunden, ist der Proletarier selber in den Tempel der Kunst eingetreten als einer, der seines Amtes waltet.

Der erste, der diesen neuen Zustand ganz deutlich zum Ausdruck gebracht hat, war Henri Rousseau, der genialische Zöllner, der das Große und Kleine der Welt sah wie es die Seele des kleinen Mannes bewegt. Seine politische Haltung war selbstverständlich radikal, aber mit Gemütlichkeit gepaart. Die Carmagnole um den Freiheitsbaum nimmt sich bei ihm aus wie ein ländliches Fest, zu dem sich die Gevattern aus der Vorstadt ein Stelldichein gegeben haben. — Nicht die kindliche Formgebung Rousseaus, wohl aber seine Einstellung zur Welt lebt unter den jungen Schweden weiter, die um 1890 geboren wurden. Sie haben nicht im Schützengraben gelegen, und von allen Greueln des Krieges haben sie nur das schwache Echo vernommen, das ihre Morgenzeitung ihnen zutrug. Daher ermangelt ihre Kunst jener aus dem



PABLO PICASSO, WEIBLICHER AKT. 1903

Erlebnis erwachsenen Bitterkeit, die ihre deutschen Artverwandten, die Felixmüller und Meidner, die Dix und Groß, erfüllt. Ihre Tonart ist vielmehr idyllisch, wenn Gideon Börje uns den Hafen von Ancona oder Otto Sköld uns das Leben spanischer Kleinstädte schildert. Kleinbürgerlich eng und, in der Absicht wenigstens, idyllisch ist auch die Porträtauffassung eines Linnquist. Leider fehlt in der Sammlung des Doktors der phantastische Nils Dardel, einer der begabtesten der ganzen Schar. Dafür erscheint ein Vorläufer, Einar Arosenius, mit dem Aquarell des Gutsinspektors, der satt und rund, die Zigarre zwischen die dicken Finger geklemmt, nach ausgiebigem Festmahl ganz brav, doch ein wenig mißtrauisch dem Maler standgehalten hat. Gewiß ist der Inspektor des Herrn Arosenius ein harmloser Mann im Vergleich zu dem rachedürstenden Proletarier unserer Dix und Groß. Da sich aber mit dem Geschrei der Empörung auf die Dauer nicht hausen läßt, selbst unter Revolutionären nicht, so darf man vermuten, daß in der Periode der neuen Kleinleutemalerei mehr der Geist des Inspektors mächtig sein werde als der des Bombenwerfers.



NILS KREUGER, KARL XII.



VERSAILLES

BAUGESINNUNG UND NATURGEFÜHL

VON

A. E. BRINCKMANN

Man hat die Gartenkunst mit der Kunst des Stadtbaus verglichen und in Anlage, Grundriß wie Aufbau gegenseitige Beziehungen festgestellt, denn in beiden wirkt sich die architektonische Gesinnung ihrer Zeit aus. Doch bleiben selbst bei Plangleichheit deutliche Richtungsgegensätze zwischen ihnen bestehen, die nicht allein durch das Material bedingt sind, die weit eher das Ziel der angewandten architektonischen Formeln betreffen und so einen Vergleich doch nur in begrenztem

Anmerkung der Redaktion: Ein Kapitel aus dem in diesen Wochen in der Allgemeinen Verlagsanstalt, München, erscheinenden Buche: „Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten" von A. E. Brinckmann.

Maß zulassen. Mit den tektonischen Elementen des Hausbaus strebt eine bewußt gestaltende Stadtbaukunst zur letzten, ganz großen architektonischen Formung, — in den naturgegebenen Elementen der Gartenkunst bleibt bei aller Zucht der Drang lebendig, sich freizumachen und sich aufzulösen in das stete Werden der Natur, die alle menschliche Form wieder zerstört: das Geformte der Gartenanlage steigt aus dem lebendig Wandelbaren auf und sucht zu ihm zurück. So ist auch mit der Forderung nach Tektonik das Wesen des Gartens nur halb erfaßt. Der strenge Wille der Renaissance, in solcher Tektonik sein wichtigstes Ziel sehend, erscheint rückschrittlich gegenüber der Innigkeit des umhegten mittelalterlichen Gärtleins. Denn in diesem lebten Blütenstrauch, Rosenbusch, Blumenstauden in individueller Freiheit; eine Liebe zu allem Naturgeschaffenen wirkte lebendig in ihm, die das Menschlich-Einmalige der Form mit dem immerwährenden Wandel der Natur verband. So der sonnenwarme, duftdurchwehte Garten, den Boccaccios Decamerone am Beginn des dritten Tages schildert: das eingezogen Idyllische ist hier nur Teil eines umfassenden Naturgefühls.

Erkennt man so im Garten den Mittler zwischen Freiheit der Natur und Tektonik des Hauses, der darum stets abhängig bleibt von Gesinnung und Gefühl seiner Entstehungszeit, so müssen sich für Mittelalter, Renaissance und schließlich für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert kurze Formulierungen finden lassen, die zunächst ganz allgemein diese zweifachen Beziehungen feststellen. Wie ist die Art des Bauens und wie ist das Verhältnis des Menschen zur umgebenden Natur? Wie paßt sich der Garten an und wie gleicht er Gegensätze aus?

Die große architektonische, wenn auch niemals wahrhaft monumentale Schöpfung der Gotik ist fast stets ein vielfaches Konglomerat. An gotischen Domen läßt sich dieses Nacheinander- und Zueinanderkommen von Chor, Langhaus, Kapellen, Nebenkirchen beobachten, weit deutlicher noch an den profanen Bauwerken, den Burganlagen, die mit verschiedenen Sonderbauten für Ritter, Frauen, Gesinde, mit Wehranlagen und Wirtschaftsräumen ihre soziologische Struktur verdeutlichen, nicht dieser nach außen die vereinheitlichende Ordnung geben. Bei aller innigen optischen Verwandtschaft bleiben die Teile isoliert, für sich abgeschlossen. — Die Natur in ihrem ganzen Ausmaß ist dem frühen Mittelalter wenn auch nicht etwas Feindliches so doch immer etwas Fremdes. In seiner psychozentrischen Einstellung betrachtet der mittelalterliche Mensch zunächst auch die irdisch sinnlichen Werte als Erzeugnisse des Geistes, er gesteht der Natur kein Eigenleben zu. Die Naturbeobachtung kommt nicht über begrenzte Anfänge hinaus und ordnet (wie etwa in den botanischen Arzneibüchern) einen kleinen Beobachtungsausschnitt nach vorgefaßter Meinung und nach bestimmtem Zweck. In der bildenden Kunst sind jeder Naturnachahmung a priori Grenzen gezogen. Erst im dreizehnten Jahrhundert wandelt sich das Verhältnis zur Natur, zunächst in der Dichtung; Ende des vierzehnten Jahrhunderts dann auch mit vollem Bewußtsein in der Malerei. Man ist nun in sie verliebt mit junger Leidenschaft und Zärtlichkeit.

Alles spiegelt sich wieder in der Anlage des mittelalterlichen Gartens. Dieser ordnet sich nicht dem Hause zu, er ist ein besonderes Stück für sich, irgendwo näher oder entfernter vom Hause angelegt. Er ist erfüllt mit eigenem Leben, das den Besucher sogleich in eine besondere moralische Stimmung versetzt. Denn wie der mittelalterliche Burgkomplex und der Klosterbau ihre traditionellen gesellschaftlich verpflichtenden Räume und Gemächer haben, so ist der Garten die Stätte einer Liebesgeselligkeit, die von sinnierender Innigkeit bis zum erotischen Genuß führt — und diese Bestimmung blieb ihm bis ins achtzehnte Jahrhundert. Seine Maße sind gering, erweiterte Anlagen setzen sich aus gesonderten, auch inhaltlich verschiedenen Teilen zusammen. Er ist stets umhegt und abgeschlossen gegen die Grenzenlosigkeit der Natur, ohne jedoch die heiteren Beziehungen zu allem Naturgeschehen aufzugeben, denn frei wachsen in ihm Blumen und Bäume. Dieser hortus conclusus wird in den Gedichten des Mittelalters, in den Darstellungen der Miniaturen und frühen Kupferstiche immer wieder vor Augen geführt. In seinem Rosenhag weilt die Madonna, Liebespaare plaudern an seinem Brünnlein. —

Langsam formt sich das Beieinander der Teile eines Baukonglomerats zur Einheit um, die durch Symmetrie und Harmonie bestimmt wird. Die europäische Bedeutung der italienischen Renaissance liegt praktisch wie theoretisch in der bestrickenden Formulierung dieses Einheitsgedankens, nachdem



FRASCATI. VILLA LUDOVISI

schon die italienische Gotik darauf hingewiesen hatte, Ansätze dazu auch in der nordischen Spätgotik allenthalben zu beobachten sind. Die ideale Form des Baukörpers wird der geschlossene Block. Die einzelnen Schauseiten dieses Blocks erstreben ein regelmäßiges System von Teilungen und Öffnungen, festgelegt auf eine vertikale, später auch horizontale Mittelachse. Der Hof mit regelmäßigem Grundriß erscheint als Raumkern des Blocks, meist quadratisch, doch auch kreisrund wie im Palast Karls V. neben der Alhambra bei Granada. Gleich einer Perlenkette legen sich die einzelnen Wohnräume um dieses Raumzentrum und lassen ihre mittelalterlich-individuelle Bestimmung in einem allgemein repräsentativen Eindruck aufgehen. Als Ganzes wird dieser Baukörper „situiert", das heißt, er tritt zu Straße und Platz in ein bestimmtes Verhältnis und korrigiert nötigenfalls sein Baugrundstück. Wird nun ein Bauwerk im Freien vor den Mauern einer Stadt errichtet, so schmiegt es sich nicht mehr dem Gelände an, sondern zwingt, oft unter gewaltigen Kosten für Substruktionen und Futtermauern, die Umgebung unter seinen Willen. — Der Wille zum Ordnen und Beherrschen bestimmt ebenso das Verhältnis des Menschen zur Natur. Jetzt wird der Grund einer Erfahrungskenntnis von allen uns zugänglichen Teilen des Naturgebiets gelegt, die ihr höchstes Ziel in einer Ordnung des Weltganzen sucht und hier deutlich sich von der teleologischen Betrachtungsweise des Mittelalters unterscheidet. Was von scholastischen Anschauungen jetzt noch nachwirkt, erscheint oftmals nur wie Glaube an eine mathematische Gesetzlichkeit. Das geschlossene System lockt. In den kunsttheoretischen Reflexionen tritt es uns deutlich entgegen. Wie zahlreiche einzelne Systemversuche finden sich allein bei Lionardo!

Mathematisch ordnender, systemhaft abschließender Wille bestimmt ebenso die Anlage des Renaissance-Gartens. Sein Gerüst ist ein Feldersystem, übersichtlich für den Besucher des Gartens. Die ornamentale Aufteilung der Felder ist dem Sinn nach gleichwertig, das Muster allein wechselt. Selbst Blumen und Blattpflanzen werden oftmals diesem Systemwillen dienstbar: der Garten der Villa Medici bei Careggi ähnelte einem botanischen Garten. Dies alles ist wichtig. Entscheidend ist aber doch erst, daß dieser Garten in seiner regelmäßigen Gesamtform jetzt als zugehörig zum Bauwerk empfunden wird, daß die Ordnung der stehenden Schauseite der Villa mit ihrem Achsensystem eine Spiegelung in der Ebene oder — als Ansicht besser zu überschauen — in dem sanften Abfall des Gartens findet, und daß ein breiter Mittelweg auf das Portal ausgerichtet dieses Feldersystem beherrscht. Selbst einzelne Motive wie die Doppeltreppe der Villa d'Este werden im anliegenden Garten wiederholt. Dieser Garten ist abgeschlossen in sich wie jene Einzelordnungen, die in verschiedenen wissenschaftlichen Anläufen Teilgebiete der naturwissenschaftlichen Erkenntnis herausschneiden. Ideen einer metaphysischen Vereinheitlichung, die das Mittelalter als gegeben vorfand, treten hiergegen zurück. Was man davon in philosophischer Denkungsart beibehält, berührt nicht den Kern der neuen Problemstellung. Und so erscheinen Villa und Garten herausgenommen aus dem großen Zusammenhang des Menschen mit der Natur. Prononziert gesagt: der Garten ist ein Stück entfremdeter Natur. –

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wird der Körper in seiner räumlichen und plastischen Erscheinung differenziert, ohne seine formale Einheit zu verlieren. Man hat in fragwürdiger historischer Kausalkonstruktion als Grund dafür eine neue und sehr ausgesprochene soziale Rangschichtung, auch eine besonders durchgebildete gesellschaftliche Form angeführt, die beide unterschiedliche Behandlung der einzelnen Räume verlangen. Richtiger dürfte es sein, als letzten Grund der verschiedenen soziologischen und künstlerischen Äußerungen ein neues rhythmisches Gesamtlebensgefühl anzunehmen, das sich ebenso in religiösen Spannungen und Schwingungen wie in Gliederungsbestrebungen politischer, militärischer und wirtschaftlicher Macht, ebenso in der musikalischen Komposition wie in den Raumfolgen des Architekten äußert. Die Entwicklung der Baukunst erscheint so nicht als eine Folge gesellschaftlicher Haltung, sondern beide stellen sich als parallele Vorgänge in verschiedenen geistigen Daseinsschichten über gleichem Grunde dar. Nun zum erstenmal seit der Antike werden reiche rhythmische Raumfolgen Grundforderungen des architektonischen Gestaltens, daraufhin werden neue Raumformen, wie die gestreckte Galerie, der Ovalsalon, die repräsentative Treppe entwickelt. Der gesamte Baukörper gibt in Umfassung, Einbindung und





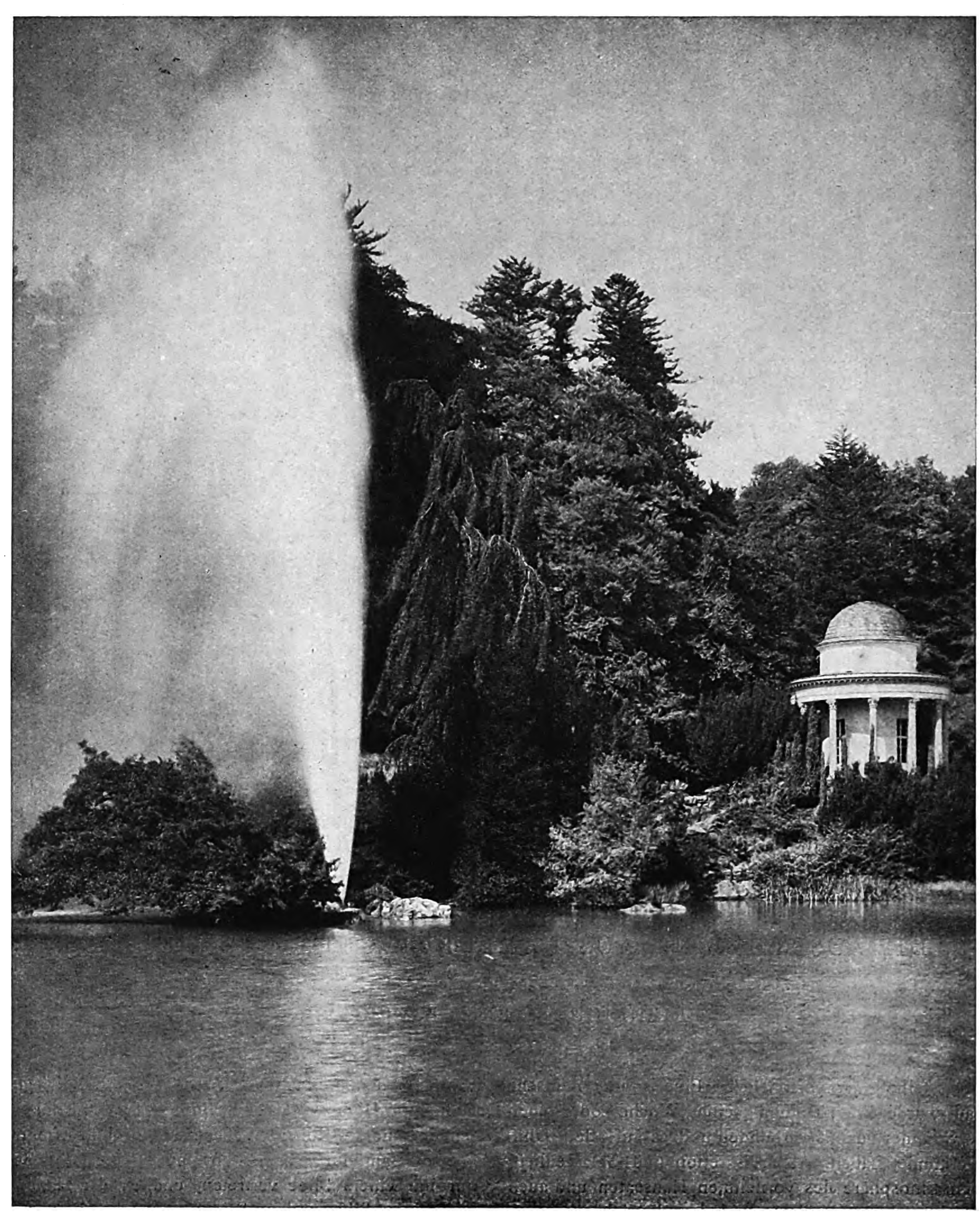
TIVOLI. VILLA D'ESTE

Betonung dieser verschiedenen Räume seine Blockform häufig auf und wird trotz strenger Innehaltung seiner Einheit und Symmetrie reicher modelliert. Auch seine Umgebung wird in diese rhythmische Abfolge hineingezogen, mögen Kirche oder Palast in der Stadt sich Vorplätze und Zufahrtstraßen öffnen, mögen Kloster oder Schloß scheinbar schrankenlos ihre landschaftliche Umgebung sich unterwerfen. Gewiß haben Zwistigkeiten mit der alten Residenzstadt manchen Herrscher zu gewaltigen Neuanlagen bestimmt, aber in die „Öde" hinaus zog ihn doch vor allem die Lockung, unbehindert in alle Ferne disponieren zu können. — Dieses rhythmische Gesamtlebensgefühl läßt sich auch im geistigen Verhältnis zur Natur erkennen. Nicht so deutlich in der Ausbildung der einzelnen Zweige der Naturerkenntnis, wie im Bedürfnis ihrer philosophischen Gliederung und enzyklopädischen Zusammenfassung. Schon Bacon bemühte sich um ein neues Einteilungsprinzip der gesamten Wissenschaften und Giordano Bruno erneute die alte Idee der Stoa, nach der die Welt ein lebendiges Wesen sei und eine Weltseele das Ganze durchdringe. Ausdehnung (in künstlerischer Begriffsbildung: Tiefe) und Bewegung, bei Leibniz die „lebendige Aktivität" (in künstlerischer Begriffsbildung: Rhythmus) sind fundamentale Begriffe der Philosophie des siebzehnten Jahrhunderts. Dem anschaulichen Denken ist es leicht, hieraus einen Schluß auf enorme Steigerung der Größenverhältnisse und auf die Gliederung der neuentstehenden Anlagen zu machen. Dazu tritt wiederum ein metaphysisches Moment, das stärker sich auswirkt als die neuplatonistische Idee in der realistisch erkennenden Renaissance. Hier berühren sich trotz aller Gegensätze der Deutsche Böhme und der jüdische Renegat in Amsterdam. Bei Spinoza wandte sich der endliche Teil dem Ewig-Ganzen zu, gleich wie der Tropfen vom Meer aufgenommen wird; den Mystikern geht das Endliche mit Notwendigkeit aus jenem Ewig-Einen hervor.

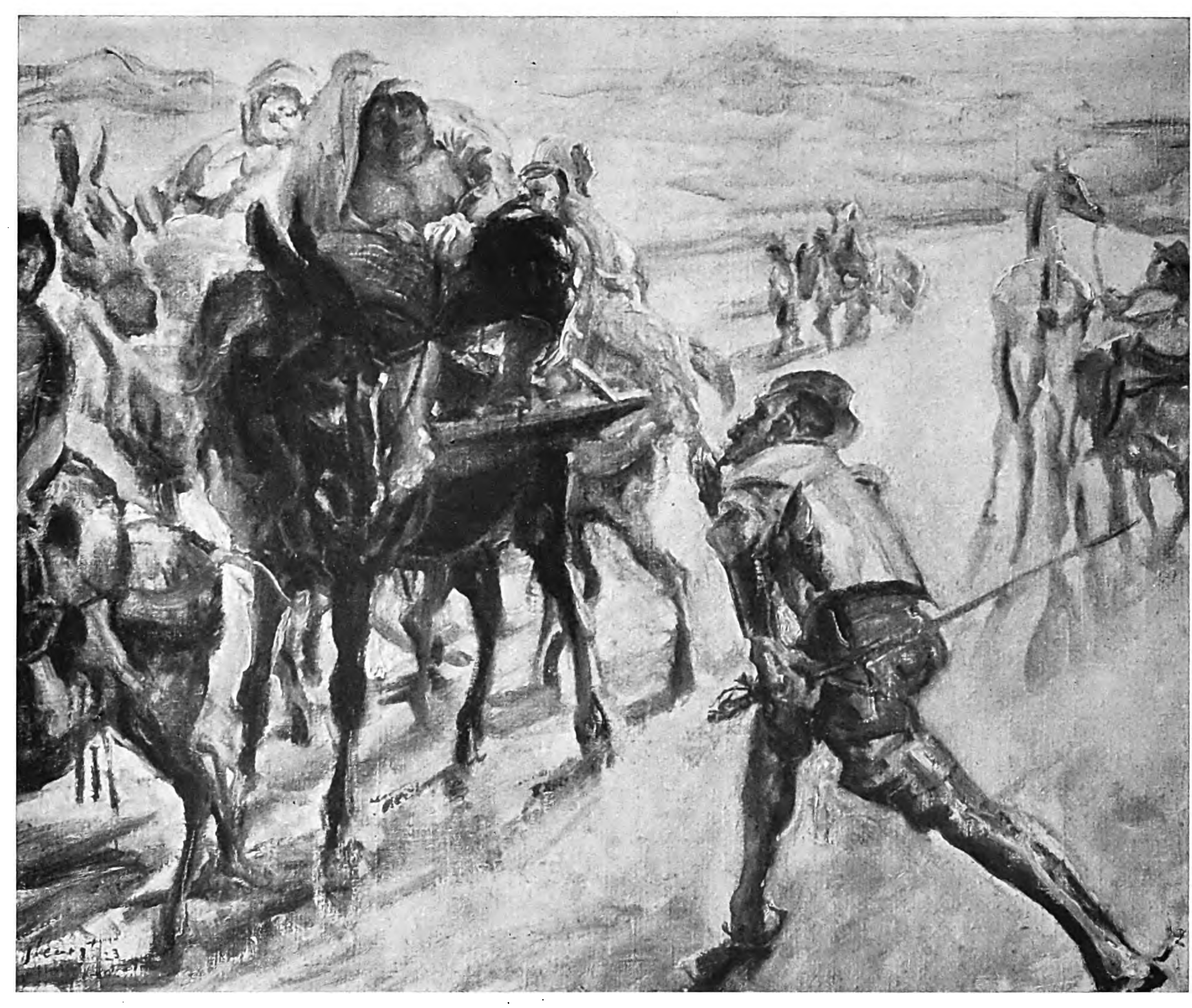
Einer solchen Gesinnung muß auch der endlich geformte Garten sich einschmelzen in die umfassende Unendlichkeit der Natur, das Menschenwerk sich auflösen in die Schöpfung Gottes. Es ist wiederum eine keineswegs richtige Kausalkonstruktion, wenn das Ausklingen der großen Parkanlagen des Barocks im zartverschleiernden Dunst der Ferne mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erklärt wird. Auch hier ist auf das besondere geistige Lebensgefühl einer Epoche als den letzten Grund aller künstlerischen Äußerungen zu verweisen. In gleicher Gesinnung wie die Baukunst seiner Zeit erweitert jetzt der geformte Park die Achsenbeziehung der Renaissance zu einer rhythmischen Folge von Räumen auf der Tiefenachse wie auf den Breitenachsen. Ihre Harmonien und ihre Gegensätze sind die ins fast Unmeßbare vergrößerten Spiegelungen von Raumfolgen des Bauwerks. —

Gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts wird das architektonische Denken schwankend. Schon die klassizistische Baukunst ist weniger schöpferische Entwicklung als intellektuelles Programm. Eine allgemeine Geistigkeit bedingt zwar auch die Baugesinnung des neunzehnten Jahrhunderts, doch ist diese Geistigkeit in anschaulichen Formungen unproduktiv, willenlos angewiesen auf Formentlehnungen. Sie begnügt sich mit historisch fertigen Stilformen. So verfällt auch die tektonische Gestalt des Gartens. Naturschwärmerei aber, die in manchen Werken der romantischen Malerei noch sehr liebliche und zarte Blüten treibt, die sich besonders in der romantischen Dichtung äußert, im allegorischen Blumenkult Runges und Tiecks anthropomorphisiert wird, hat im Zeitalter der Naturwissenschaften keine genügende Kraft, um dem Garten seelisches Leben einhauchen zu können. Die Grundkräfte Baugesinnung und Naturgefühl, die dem alten Garten Dasein gaben, schwinden dahin. —

Alle Versuche unserer Zeit, den Garten zu einer künstlerischen Lebensäußerung zu machen, welche Form und Inhalt unverrückbar notwendig bindet, sind fehlgeschlagen. Diesem Bekenntnis wird auch der ehrliche Gartenarchitekt zustimmen. Ich kenne keinen modernen Garten, der in seiner Anlage ganz Ausdruck unserer Zeit ist, der den ästhetisch anspruchsvollen Menschen völlig befriedigen könnte. Nicht erloschen ist die Liebe zum Garten und seinen Blumen, sie ist sogar in einzelnen Menschenherzen stärker als jemals zuvor. Diese Liebe ist menschlich verbindend, gerade weil sie wie alles Tiefstmenschliche von einer Sehnsucht getragen wird, deren Ziele nicht erreicht werden können. Zeigt ein Blumengarten bescheiden und heiter in seiner Anlage etwas von dieser Liebe, so ist vielleicht das Schönste erreicht, was heut zu erreichen uns möglich ist.



WILHELMSHÖHE



MAX SLEVOGT, SZENE AUS DEM DON QUIXOTE

DIE AUSSTELLUNG AUS HAMBURGISCHEM PRIVATBESITZ

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Die Ausstellung ist vortrefflich. Eine andere deutsche Stadt würde eine „Tagung", eine „Woche" oder einen ganzen „Sommer" damit verbunden und es auf allen Bahnhöfen verkündet haben. Aber Diskretion und Gelassenheit, die Lebensatmosphäre des vornehmen Hanseaten und auch Paulis, stellt sich der Reklame und dem Betrieb entgegen. Hier ist einer der seltenen Fälle, wo man das bedauern muß.

Bei der Aufstellung allgemeiner Gesichtspunkte, die der Deutsche von heute so gern und eilig unternimmt, sei unter anderem folgendes bedacht: Die großen Hauptbilder des sogenannten deutschen Impressionismus — außer den Liebermanns — gehören fast alle einer Sammlung an, und was das Sammeln der alten Meister betrifft, so ist die bedeutende Kollektion Hudtwalcker-Wesselhöft 1881 der Kunsthalle geschenkt, die des Konsul Weber kurz vor dem Kriege versteigert, die Sammlung Glitza nicht und die des Herrn Bromberg nur mit einem Bilde vertreten, endlich das Haus Wedells mit seinen Bildern dem Staate vermacht. Ferner hat das Museum erst vor kurzem einen bedeutenden Zuwachs durch die Vermächtnisse Amsinck (Fontainebleauer) und Troplowitz (Impressionisten) erhalten. Herr Rauers dagegen mit seinem wundervoll geschlossenen Leibl-Kreis hat Hamburg verlassen. Die ältere Galerie Behrens fehlt, und die jüngere, die bedeutendste neuere Privatsammlung Hamburgs, ist in





JAN STEEN, SCHULSTUNDE

der Auflösung begriffen. Wer dann noch die Faktoren des Zufalls und der gar nicht ausschaltbaren Rücksichtnahmen in seine Rechnung einstellt, mag getrost an die Formulierung hamburgischer Sammlerpsychologie gehen. Wir wollen es uns versagen und uns lieber an die Bilder selbst halten. Gegen vierhundert sind es übrigens, und es erfaßt einen ein leichter Schwindel, wenn man so im Katalog Filippo Lippi und Max Liebermann, Renoir und Rembrandt eng benachbart sieht.

Rembrandt! Er leuchtet mit seiner unsichtbaren Krone, hoch über die gelassenen Gefilde des Bürgerlich-Bäuerlichen ins Mystische ragend, aus einem beinahe unscheinbaren, aber tief von Innen durchstrahlten Bildnis eines Mannes. Ein wunderlicher Kopf, ein Vierziger etwa, südlich anmutend, leidenschaftlich. Oder ist es nur die Leidenschaft des Malers, die aus dem dunkelklaren, schräggestellten Auge dieses Mannes, aus der Tiefe dieser Tafel trotz allem, was spätere Hände daran getan haben mögen, zu uns redet? — Aus einer ganz andern Sphäre, heiter schildernd, stammt ein Werk des genialen Gastwirts und Malers Jan Steen. Des ausdrucksvoll schreibenden Jungen gebeugter Körper mit dem breitrandigen Hut hält die Kindergruppe dahinter zusammen und bildet gleichzeitig das Gegengewicht zu dem eigentlichen „Motiv", dem rechts sitzenden gestrengen Lehrer, der einem heulenden kleinen Bengel das Lesen beibringt. Eine wunderbar fest mit dem Pinsel gefügte Oberfläche. Denkt man sich einzelne Stücke lebensgroß, so hat man eine Malerei von der Wucht Courbets. An diesen Meister läßt auch ein kleiner Felsenwasserfall J. Ruysdaels denken, er wirkt wie ein ernster, geistiger Gruß an den späten Genossen. Pieter de Hooch fesselt besonders durch eine bernsteinklare Landschaft, ein paar Häuserrückseiten in der Gegensonne, leuchtend im Reflexlicht das Braun der Gebäude. — Immer bewegte Luft zieht leicht dunstig durch die zarten Landschaften van Goyens, des Tulpenhändlers (denn auch damals mußten die Maler sich ihr Brot oft mit etwas anderm als Malen verdienen). Ein frühes Winterstück ist dabei, von zart gestufter Farbigkeit, rötliche und ockrige Hauswände unter blaßgrünem Himmel. Und noch viele Kleinere sind mit guten Bildern vertreten. — Aber ein anderer Hauch weht uns an von der Wand des fünfzehnten Jahrhunderts: ein kleines Rundbild von einem Nachfolger Rogers v. d. Weiden, auf dem der fast antikisch strenge Kopf der Maria einen wundervollen Ernst ausstrahlt, und ein andres (Meister des hl. Eligius), wo sie wie ein liebes kleines Mädchen aus dem Volke dargestellt ist. Endlich ein Filippo Lippi genanntes Stück von zarter süßer Heiligkeit, dünn wie kühle Frühlingsluft im Süden. — Aus dem Schwarz von Grund und Gewand hebt sich hell und präzise ein geneigter weiblicher Kopf (Art des François Clouet). Geneigt, aber ohne Spur von Demut, sondern wie von außen gebändigte harte Willensstärke. Wie die feinen Halbkreise der Haube und die weißen Teile des Kleides ins Schwarz schneiden, das gibt eine Art mathematischen Genusses.

Das achtzehnte Jahrhundert ist durch eine Anzahl jener hochbezahlten französischen und englischen Bilder vertreten, die so gut zu den Porzellanen und Möbeln „de l'époque" passen. Die englischen Porträtisten Romney, Reynolds, Hoppner, Beechey, Lawrence (der gleichwohl ein außerordentliches Maltalent ist) kann ich nicht lieben wegen ihrer Prunkstückhaftigkeit und der — zumal bei Hoppner — klichierten Behandlung der süßen, an „Magazin"-Titelblätter erinnernden Köpfe. Viel interessanter, wenn auch weniger glänzend, sind die echten Familienbildnisse, wo wir uns an der stillen Sachlichkeit Graffs erfreuen, oder an dem ent-



ANSELM FEUERBACH, MODELLKOPF

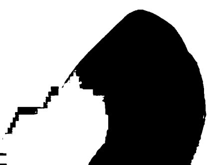


JOHN CONSTABLE, LANDSCHAFT

zückenden Dänen Jens Juel (1745—1802), der unter anderm das schmale liebenswürdig-strenge Antlitz einer alternden Dame vornehm-bürgerlichen Kreises, von wolkenhafter Rüschengarnitur umgeben, mit malerischer und psychologischer Delikatesse dargestellt hat. Auch Friedr. Aug. Tischbein überrascht durch weibliche Bildnisse ohne jede Trockenheit, die dann zum Biedermaier überleiten. Hier finden sich außer den großen Porträts von Gröger, dessen Malerei hanseatischer Art so trefflich angepaßt ist, wie ein gutgeschnittener Rock, manche kleinen liebenswürdigen Proben dieser Periode, die für Hamburgs Malerei bedeutungsvoll war und auf der, wenn Lichtwark die Ausstellung gemacht hätte, vielleicht der Hauptakzent gelegen hätte.

Die Stubentür schließt sich hinter uns und wir treten in die Welt. Auf Constables großer Tafel schwebt dunkel vor den sonnendurchleuchteten eine Wolke, und Baumgruppe, Bootssegel, Mann und Hund gliedern leicht und wie durch Zufall die grüne, fruchtbare, windbewegte Fläche. Und nun kommen die Meister, die aus dem neunzehnten Jahrhundert eine der großen europäischen Kunstepochen machen: Delacroix mit der Skizze zum Sardanapal (früher bei Chéramy), Pracht der Malerei auf gedrängtem Raum, um das purpurne Prunkbett dehnen und ballen sich nackte Leiber, Köpfe mächtiger Rosse dringen herein wie schon aus anderer Welt. Daumier: Dunkle Silhouette eines Schiffsziehers, Monumentalität auf kleinstem Raum, Géricaults kühner gebändigter Strich in einem verwundeten Kürassier, Diaz' funkelnde Welt — auch eine bezaubernde Landschaft von ihm, Théodore Rousseau nahestehend, aber von farbigerem Email. — Von Corot außer der klassischen Behrensschen Dorfstraße (Kunst und Künstler, Jahrgang XXI, Seite 209) auch eine winzige Apostelstudie zu den Kirchenfresken, ein Rembrandt in Blond und Grünblau. Hier wollen wir auch des feinen, in Deutschland seltenen Übergangsmeisters George Michel (1763—1843) gedenken, von dem ein Bild mit einem herrlichen, corothaften blauweißen Wolkenhimmel bei den alten Meistern hängt. Und nun Courbet: freundlich und fraulich heben sich, wunderbar provinzlerisch gesund, Kopf und Schultern aus dem prachtvollen Schwarz des Kleides, und eine reizende rot-grüne Blattranke fällt auf den weißen Hals. Aber auch ein Waldbach mit Rehen in aller seiner Mächtigkeit ist da, und noch ein dritter, fast lyrisch zu nennender, besonnter Felsen im Frühsommergrün unter blauer Luft mit Schäfchenwolken.

Zwischen den deutschen Bildern dieser Gruppe findet sich ein schöner Feuerbach, ein Modellkopf wohl aus der Pariser Zeit, seinem damaligen Studiengenossen Viktor Müller nahestehend. Es ist etwas darin, was es hoch über das Modellhafte hinaushebt, wie stets bei diesem feinen, nach oben gerissenen Geist. Ein herrlicher Spitzweg auch, ohne jeden Witz, arkadisch, mit kleinen im Schatten badenden Gestalten. Von Lenbach frühe, fest und etwas derb gemalte Land-



EUGÈNE DELACROIX, SARDANAPAL. STUDIE





GUSTAVE COURBET, FRAUENBILDNIS

tiefes Grün die Leiber, ein rehbraunes Tuch, und wo das Wasser heller wird ist es silbrig. Merkwürdig, unvergeßlich, dominierend — und doch ist diese Komposition wie oft bei Manet irgendwie Zufallsprodukt, sei es daß ihm der sonst bei allen Franzosen hochentwickelte Gleichgewichtssinn fehlte, sei es daß hier ein revolutionärer Wille das anstrebt, was zu einer neuschöpfenden Lösung dann bei Degas wurde. — Von Renoir die „kleine" Grenoullière (die große mit Monet Schulter an Schulter gemalte ist auch da): dick aufgetragener neapelgelber Sand, manethafte Töne. Aber die Luft streicht blau und voll Verliebtheit um den schwarz-grau-rosa Schuppen des Bootsvermieters, um die pastose kleine Krinolinendame, die schwarzen und leuchtendgelben Kähne und die in kühles schwimmendes Grün gebetteten mattschimmernden Häuschen des anderen Ufers. — Von Slevogt ein kleines neues Bild, wo der heiter fabulierende Meister in glänzender Weise den illustrativen mit dem malerischen Stil vereint, beschwingt und leichtflüssig die Begegnung seines Lieblingshelden Don Quijote mit der dicken Dulcinea erzählend. — Und endlich ein ganz deutscher Ton, das Familienbild von Kalkreuth, dem heute siebzigjährigen: Draußen silbrig verdämmernde Welt mit dünner Mondsichel. Auf der Terrasse von zitterndem Laub umrahmt sitzen Frau und Kinder am Tisch, vom zarten Orange der Lampe belichtet. Ein junges Mädchen, im Mittelpunkt der schön ausgewogenen Komposition, hüllt sich leicht fröstelnd fester in den großen roten Shawl und blickt in den abendlichen Garten hinaus. Dies Bild liebe ich seit zwanzig Jahren, vielleicht ist es Kalkreuths schönstes.

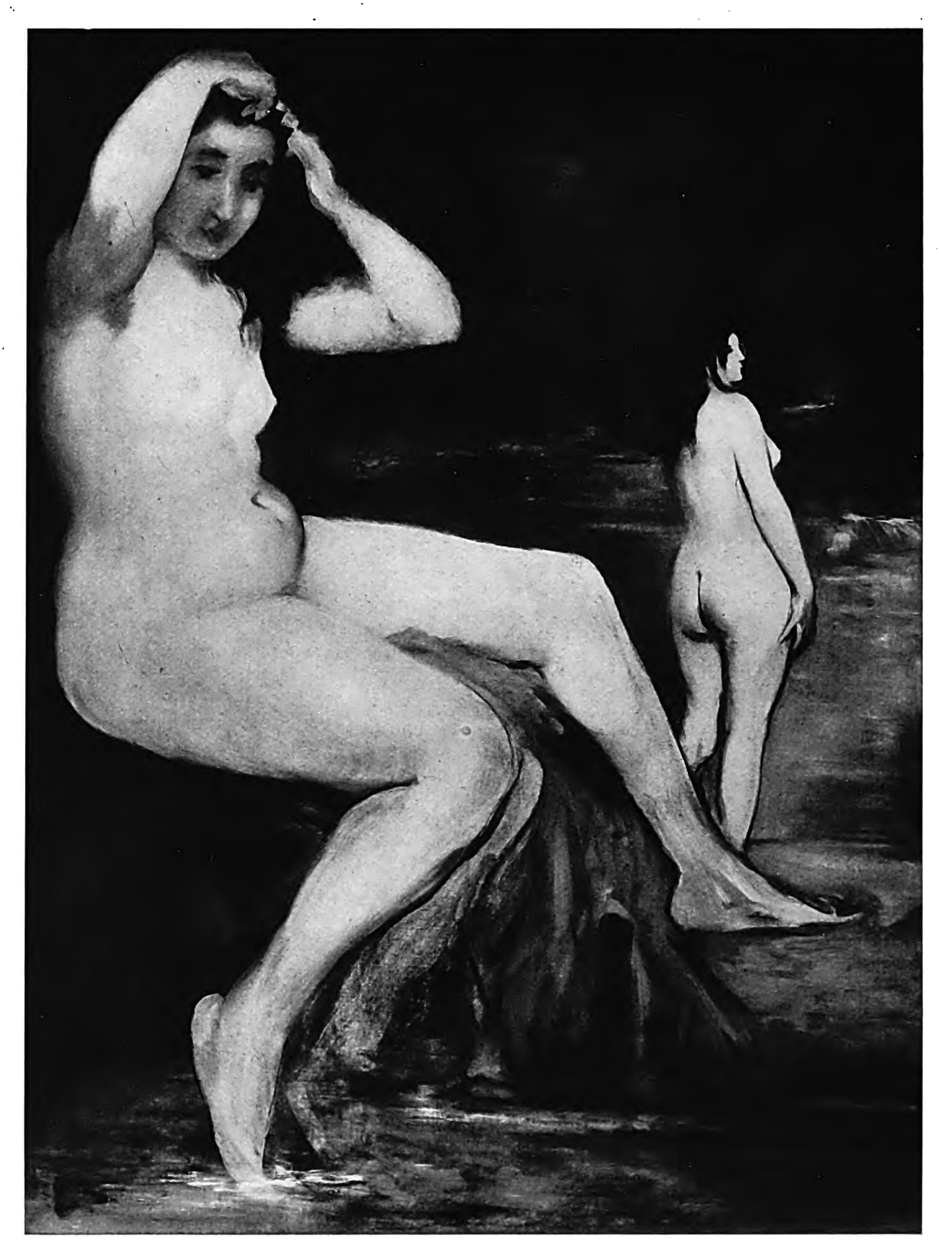
Über den Saal der neueren Hamburger kann ich als allzu Nahestehender und Mittendrinhängender nicht wohl sprechen. Er leidet etwas unter Überfüllung mit heterogenen Anschauungsarten. Gut wirkt dagegen der Raum, in dem die sieben Munchs gehängt sind. Die Freiheit seiner schwingenden Konturen, die salzige Frische seiner Farben trifft uns wie Meeresbrise, während Nolde mit all seinem Aufwand dicke Ölfarbe bleibt — und gar nicht sehr schöne, nur viel. Hinwiederum hält sich die schlichte Gefühlskraft der Paula Modersohn sehr gut, selbst wo eine ihrer kleinen Landschaften über einem entzückenden Henri Rousseau (dem Douanier) hängt, der seinerseits zu den alten Holländern müßte. Schmidt-Rottluff (eine ganze Wand) tönt so laut in

schaften schlichtesten Motivs und eine köstliche italienische Vedute von Albert Hertel, braun und blau, ein ganz ausgezeichnetes Bild. Schließlich Leibl: Der Kopf eines Blinden. Eine Spur von Atelierpose. Daß er trotzdem ergreift, zeigt Leibls Größe.

Über Liebermann, Corinth, Slevogt, Trübner und den frühen Beckmann, welche die Hauptwand des großen Saales füllen, ebenfalls über die großen Franzosen der fälschlich noch immer Impressionisten genannten Generation von 1870 ist in diesen Blättern schon so viel und so glänzend Formuliertes gesagt, daß es vermessen und ermüdend wäre, alle diese großenteils bekannten Werke hier flüchtig und mit einem Epitheton ornans aufzuführen. So greift im folgenden nicht wägendes Urteil das Bedeutendste, sondern persönliche Vorliebe einige Werke heraus. Von Manet ein unvollendetes Bild, das gleichwohl Teile höchster Vollendung einschließt. (Badende Frauen, früher bei Pellerin.) Der vordere Torso mit Kopf und Armen ist von nicht zu beschreibender Schönheit! Im Ton alten Elfenbeins gegen

Rot und Blau, daß man eigentlich keine Musik mehr vernimmt, aber Kirchner ist geistreich, beschwingt und geschmackvoll, und Radziwill ungeheuer begabt — oder ein begabtes Ungeheuer, was weiß ich. Es ist besser, nicht so viel darüber zu reden und das Werdende still werden zu lassen.

Aber wie man sich auch zu diesen Dingen stellt, der Sammler verdient besonderen Dank, der sich auf problematisches Gebiet vorwagt. Und jeder Sammler, auch der, der diese Ausstellung sammelte, Pauli, verdient unsern warmen, aufrichtigen Dank, denn hier steht mitten im Alltag auf kurze Zeit ein lebendiges Museum, das die Seele sättigt — und ihr Flügel gibt!



EDOUARD MANET, BADENDE FRAUEN




MEISTER FRANCKE, NYKYRKO-ALTAR

MEISTER FRANCKE

GELEGENTLICH DER AUSSTELLUNG SEINER WERKE IN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

VON

CURT GLASER

Zu Lichtwarks bleibenden Verdiensten um die hamburgische Kunstpflege gehört seine erfolgreiche Bemühung um die Wiedervereinigung der Hauptdenkmäler mittelalterlicher Altarmalerei in der Kunsthalle. Meister Bertram und Meister Francke sind durch ihn in die Kunstgeschichte eingeführt und durch die betonte Aufstellung ihrer Hauptwerke an weithin sichtbarer Stelle zu neuem Ruhm erweckt worden. Zwar haben sich Lichtwarks stilkritische Deutungsversuche nicht in allen Punkten als stichhaltig erwiesen, seine wesentlich lokalgeschichtliche Einstellung vermochte nicht allen Fragen gerecht zu werden, die erst erkennbar werden, wenn die Werke der Hamburger Maler in einem weiteren zeitgeschichtlichen Zusammenhang ihre Stelle finden, aber seine Forschungen sind die Grundlage aller späteren Bemühungen geblieben, wenn auch die Anschauungen in manchem sich gewandelt und die Kenntnis der Denkmäler sich erweitert hat.

Den wesentlichsten Zuwachs hat das Werk Meister





MEISTER FRANCKE, SCHMERZENSMANN

Franckes durch den Hinweis Adolph Goldschmidts auf den von K. K. Meinander zuerst im Jahre 1908 veröffentlichten Altar aus Nykyrko erfahren. Die Forschung hat sich trotz Goldschmidts positiver Stellungnahme dem an entlegener Stelle, im Museum von Helsingfors, nur wenigen im Original zugänglichen und — wie schon nach den photographischen Aufnahmen erkennbar war — arg übermalten Werke gegenüber bisher ziemlich skeptisch verhalten und es im allgemeinen nur als Schulwerk gelten lassen wollen, obgleich es sich erkennbar genug von der provinziellen Altarmalerei unterschied, die im weiteren Ostseegebiet den Stil des Meisters in werkstattmäßiger Abwandlung repräsentiert. Eine Klärung der Frage nach der Eigenhändigkeit des Malwerks von Nykyrko ist neuerdings ermöglicht worden, da die Tafeln, nach Hamburg überführt, hier von den störenden Übermalungen befreit und in der Kunsthalle der allgemeinen Besichtigung für einige Zeit zugänglich gemacht werden konnten.

Sehr zu rühmen ist die vorsichtig pietätvolle Arbeit des Restaurators, der die alte Malschicht freigelegt und die Lükken nicht ergänzt, sondern nur mit einem neutralen Tone gefüllt hat. Die oft wiederholte Behauptung, es sei nicht angängig, alte Bilder in solchem Zustande zu belassen, da das ruinöse Aussehen den künstlerischen Eindruck beeinträchtige, ist durch das Hamburger Beispiel aufs schlagendste widerlegt. Die Lücken werden kaum als störend empfunden, viel weniger jedenfalls als die ein empfindliches Auge immer irritierenden Ergänzungen, die niemals ohne ausgleichende Übermalung auch der erhaltenen Teile anzubringen sind. Die alte Malschicht erscheint in überraschender Frische, und ihre wundervolle Erhaltung entschädigt reichlich für das Fehlen einzelner Teile. Man hat sich längst gewöhnt, mit dem fragmentarischen Zustand alter Skulpturen zu rechnen und sie von den Ergänzungen späterer Zeiten zu befreien. Für alte Gemälde setzt sich der gleiche Grundsatz sehr viel langsamer durch, wurden doch noch vor nicht langer Zeit die Genfer Tafeln des Konrad Witz, nachdem die älteren Übermalungen abgenommen worden waren, durch neue Zutaten grausam entstellt. Aber an verschiedenen Orten ist doch der Versuch bereits unternommen worden, mit einem schlechten Brauche zu brechen, und das Hamburger Beispiel bedeutet hoffentlich einen Schritt weiter auf dem guten Wege.

An der Richtigkeit der Zuschreibung wie an dem eigenhändigen Charakter kann nach der erfolgreichen Reinigung der Tafeln des Nykyrko-Altars ein Zweifel nicht mehr bestehen. Die nahe Verwandtschaft mit dem Englandfahrer-Altar der Hamburger Kunsthalle springt unmittelbar in die Augen, und an meisterlicher Durchbildung sind beide Werke einander durchaus ebenbürtig. Sie rücken ihren Schöpfer in die vorderste Reihe unter den Künstlern jener letzten Blüte gotischer Malerei, deren Heimat man in Burgund zu suchen sich gewöhnt hat, deren Ausläufer vom Bodensee rheinabwärts bis nach Köln und über Westfalen und Niedersachsen bis in das Ostseegebiet erkennbar werden. In diese große Stilgemeinschaft, deren bedeutendste Träger im deutschen Norden der Meister der heiligen Veronika, den man zu Unrecht früher Wilhelm von Köln genannt hat, und Konrad von Soest gewesen sind, ordnet sich der in Hamburg tätige Meister ein, der nach einer urkundlichen Erwähnung aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts den Namen Francke trägt.

Der Kunstforschung hat dieser Name eher Verlegenheit bereitet als Nutzen gebracht. Denn zeitgenössische Quellen scheinen ihn nicht zu kennen, und er ist ein Hindernis für die Identifizierung des gewiß nicht unberühmten Malers mit einem der meistgenannten Künstler der Zeit. Ob Francke nur als Herkunftsbezeichnung zu verstehen, ob der bürgerliche Name des Meisters Henselin von Straßburg gewesen, wird mit Sicherheit kaum jemals auszumachen sein, da die mit Eifer durchforschten Urkunden eine Antwort auf diese Frage nicht erteilt haben. Für gewiß aber darf man nehmen, daß die Kunst Meister Franckes nicht in Hamburg gewachsen ist, wie Lichtwark meinte, der ihn aus der Schule des älteren Bertram hervorgehen lassen wollte. Denn beide trennt nicht nur der Unterschied zweier Generationen, sondern eine künstlerische Wasserscheide, die zwischen dem Osten und Westen im ausgehenden vierzehnten Jahrhundert sich gebildet hatte. Bertrams Kunst weist ebenso nach Böhmen wie Franckes Stil allgemein nach dem Westen und im besonderen nach jenem Zentrum burgundischer Hofkunst, das man besser in seinen Ausstrahlungen, als in seinen eigentlichen Schöpfungen kennt. Bertram war Plastiker, vielleicht im wörtlichen Sinne, denn die malerischen und plastischen Teile seines großen Peter-Altars gehören eng zusammen, vor allem aber im übertragenen Sinne, da er auch als Maler plastisch denkt, von der statuarischen Form ausgeht und in der Modellierung nach Rundung strebt. Francke ist Maler, gleichgültig, welcher Anteil ihm an den in seinem Geiste erdachten Holzreliefs des Nykyrko-Altares gebühren mag, er denkt in Farben, komponiert in der Fläche, mit einer ausgesprochenen Vorliebe für überraschende Überschneidungen, vertreibt die Materie aufs feinste mit dem Pinsel, er erscheint als ein zarter Lyriker neben der handfesten epischen Form Meister Bertrams.

Erst angesichts des neuerstandenen Nykyrko-Altars erkennt man den gewählten Farbengeschmack und die aufs höchste gesteigerte malerische Kultur des Meisters, deren Herleitung aus dem Zentrum der künstlerischen Stilbildung seiner Zeit durch diese von keiner anderen übertroffene Höchstleistung nahegelegt wird. Man ist über die künstlerischen Strömungen jener wichtigen Epoche, in der das Erbe des Trecento sich auflöste und eine neue säkulare Entwicklung sich vorbereitete, noch viel zu wenig im klaren. Die Wege führen von Deutschland rückwärts nach Frankreich und wiederum bis nach Oberitalien, wohin die Wanderschaft kölnische Meister geführt zu haben scheint, wo vielleicht auch Meister Francke Werke des Vittore Pisano gesehen hat. Es war die Zeit des letzten Ausklingens mittelalterlichen Idealismus, dem wenige Jahre nach Franckes Englandfahrer-Altar in dem Genter Altarwerk der Brüder van Eyck eine neue Epoche das erste große Bekenntnis zum Realismus entgegenstellte.

Franckes Kunst lebt ganz noch in einer Welt idealer Unwirklichkeit. Seine Menschen schweben, von dem eigenen Fluß ihrer Umrißlinien gleichsam getragen, in der Fläche, ein Raum gehorcht nicht dem Gesetz der Perspektive, die Größenmaßstäbe sind von dem freien Willen künstlerischer





Ordnung diktiert, und alle Grausamkeit barbarischer Marterlegenden wandelt sich in anmutige Schaustellung einer zarten Mädchengestalt, der die Schergen mit ihren Folterinstrumenten nicht ernstlich Schaden zu tun scheinen. Schon auf dem nächsten großen Barbara-Altar, den zwanzig Jahre später ein wohl fränkischer Meister in Breslau gemalt hat, wird härter gestoßen, ist das Gewicht der Menschen schwerer geworden und handgreiflicher ihr Aufeinanderprallen. Die Wirklichkeit verlangt ihr Recht, der Meister Francke in seinem köstlichen Bildgeschmeide, das er in weich schmelzenden Farben vor mit zierlichem Blattwerk gemustertem Goldgrunde ordnete, nur geringen Tribut zollte.

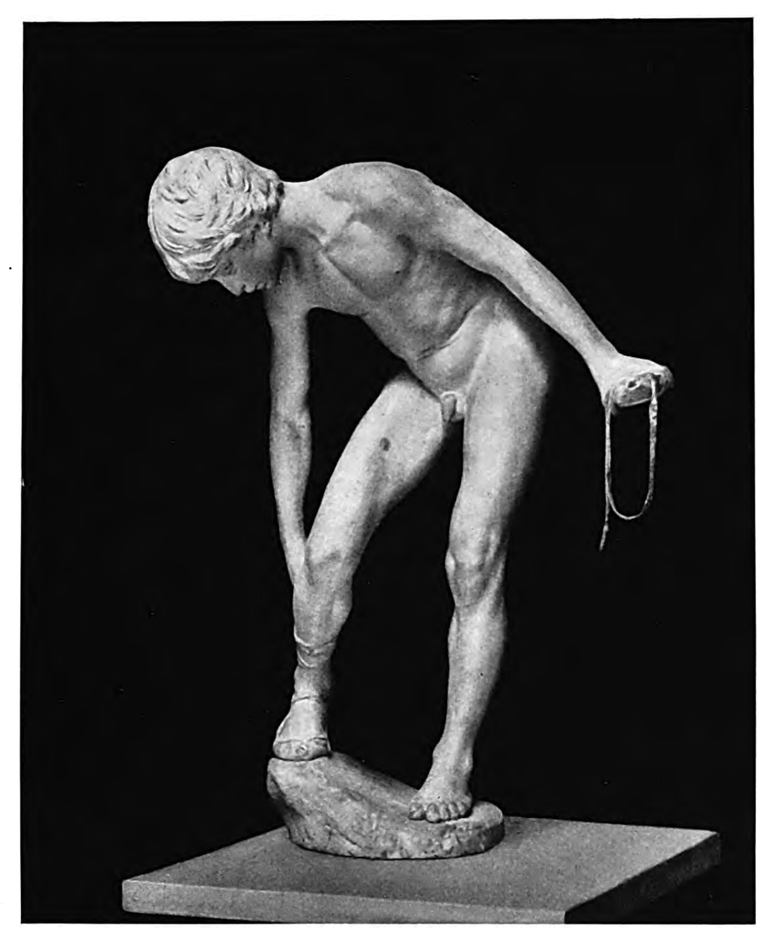
Es sind vielerlei Vermutungen über die künstlerische Heimat Meister Franckes angestellt worden, Westfalen, Köln, Oberrhein, Burgund wurden genannt, und so viel mag richtig sein, daß die Reihe den Weg kennzeichnet, den — sofern nicht er selbst, so doch des Meisters Kunst gewandert ist, ehe sie in Hamburg sich auswirkte. Und wenn das wiedererstandene Werk aus Nykyrko nicht endgültige Klarheit über die Herkunft seines Schöpfers gibt, so ist dies doch gewiß, daß er zu den bedeutendsten Gliedern jener großen Kunstgemeinschaft zählte, die der Zeit nach der Wende des vierzehnten Jahrhunderts ihre malerische Form prägte.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Neben der Veranstaltung der Akademie ist noch von einigen anderen Frühjahrsausstellungen zu berichten. Am Lehrter Bahnhof ist es auch einmal zu einer Ausstellung größeren Umfangs gekommen. Wie es heißt, zum letzten Mal vor dem Abbruch des Glaspalastes. Hoffentlich ist es diesmal nicht wieder blinder Lärm; denn diese Großen Berliner Kunstausstellungen schleppen sich nur noch wie eine leere Gewohnheit fort. In diesem Jahr hat sich die Leitung bemüht, die öden Räume wohnlicher zu gestalten. Sie ist dabei freilich auf einen roten Wandton verfallen, der die Wirkung hat, die Bilder kaput zu machen. Im übrigen spürt der Besucher überall, daß die Autorität fehlt, um das Wertvolle herbeizuschaffen. Die Gedächtnisausstellung für Eduard Gebhardt zum Beispiel ist gut gedacht, sie ist jedoch ganz unzulänglich realisiert worden. Das Ergebnis ist, wenn von einigen Studien abgesehen wird, für Gebhardt nicht günstig; und doch hätte es eindrucksvoll sein können. Unverständlich ist, wie es zuguterletzt noch zu einer Art von Sezession hat kommen können, wie es möglich war, daß sich eine Gruppe von Künstlern, die charakterisiert ist, wenn Namen wie Franz Eichhorst, Koch-Gotha, Plontke, L. Bartning, Dettmann, Baluschek, Walter Hell u. a. genannt werden, zurückgezogen und im „Deutschen Opernhaus" in Charlottenburg gesondert ausgestellt hat. Ihre Arbeiten haben in den provisorisch gemieteten Räumen nur sehr mäßig Unterkunft gefunden; im Glaspalast wären sie auch ohne eigene Räume und eigene Jury besser zur Geltung gekommen. Ein wichtiger Niveauunterschied ist jedenfalls hier und dort nicht festzustellen; es ist alles Kunst aus zweiter, dritter Hand.

Potsdam hat wieder in der Orangerie einen „Kunstsommer" gemacht. Dieses Mal werden holländische Bilder aus den Jahrzehnten von 1875 bis 1925 gezeigt. Mit Hilfe der Deutsch-Niederländischen Gesellschaft. Die Ausstellung ist in ihrer Art recht interessant, obwohl die wichtigsten Bilder eigentlich in keinem Fall zur Stelle sind. Nicht ganz zutreffend ist die Bezeichnung der Zeitspanne. Die Betonung liegt naturgemäß auf den Bildern jener Malergruppe, die von den Fontainebleauern beeinflußt worden ist. Keine holländische Ausstellung ist zu machen ohne Israels, Mauve, die drei Maris und ihre Genossen. Alle diese Maler sind jedoch in den dreißiger Jahren geboren, sie lassen sich kaum als die Generation von 1875 bezeichnen. Noch weniger läßt sich das bei Jongkind rechtfertigen, der bereits 1819 geboren wurde. Jahreszahlen sind schlechte Grenzen. — Am besten ist Israels vertreten. Das Wesen seiner Kunst kann gut erfaßt werden; sein „Sandschiffer" ist eines seiner schönsten Bilder. Jakob Maris tritt mehr als billig zurück, es ist keine der für ihn bezeichnenden Stadtansichten ausgestellt worden. Die 1880 gemalte „Brücke" weist in einer merkwürdigen Weise zu den Frühbildern van Goghs hinüber. Von Willem Maris werden fünf Bilder gezeigt, die von seiner etwas virtuosen Lichtmalerei eine gute Vorstellung geben. Matthijs Maris ist nur mit zwei Bildern vertreten; doch ist das Bild des Mesdag-Museums „Die Kuchenprinzessin" in seiner betont englischen Malweise eine der schönsten Arbeiten dieses ältesten der drei Brüder. Mauve bezeichnet auch hier am deutlichsten den Zusammenhang der sogenannten „Haager Schule" mit den Malern von Fontainebleau einerseits und mit den alten nationalen Traditionen anderseits. Seine stillen, intimen Bilder gehören zu den besten dieser Ausstellung. Van Gogh ordnet sich ein. Einmal liegt es daran, daß seine Bilder in einem Raum (zwischen anderen) hängen, wo sie kaum direktes Licht haben, zum andern ist die Auswahl ziemlich zahm getroffen, und zum dritten ordnet er sich, je länger desto mehr, tatsächlich der stilleren Kunst älterer Genossen ein. Ausgestellt ist das frühe, noch sehr dunkle Bild „Die Nester", ein schöner, kräftig gezeichneter Studienkopf zu den „Kartoffelessern", sodann dieses graugrün gemalte Bild aus dem Jahre 1885 selbst, ein renoirhaftes Damenbildnis von 1887, ein artistisch geistvoll raffiniertes Stilleben mit Zitronen (1887), eine etwas manierierte „Zugbrücke" von 1888, ein „Schlafzimmer des Malers" von 1889, Häuser in Arles, wohl aus demselben Jahr, eine sehr schöne in Gelb und Blau gemalte freie Kopie nach einer „Pietà" von Delacroix (1890) und eine aus demselben Jahr stammende Landschaft mit viel Efeu. — G. H. Breitner wirkt mit seiner breiten atelierhaften Malerei auch in dieser Ausstellung sehr münchnerisch. Sein bestes Bild ist der sichtbar von Monet beeinflußte „Durchbruch". Auch Isaac Israels, der Sohn Jo-



NICOLAUS FRIEDRICH, DER SANDALENBINDER
BERLIN, NATIONALGALERIE

sephs, neigt der Malweise Münchens zu, obwohl er einige seiner Motive unmittelbar Liebermann verdankt. Peinlich wirkt Toorop, weil alle seine Wandlungen, sein äußerliches Sich-Hingeben an Malmoden der Zeit, deutlich sichtbar werden, und weil man ihm darum seinen endgültigen „Stil", diesen Überstil der Symbolistik nicht glauben mag. Manches Gute findet sich in dem Graphikraum. Die Bildnislithographien Jan Veths haben nichts von ihrer Solidität eingebüßt; Joseph Israels, Jongkind, Nieuwenkamp bestimmen auch hier jenes Niveau, das der holländischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts innerhalb der europäischen Kunst ihren Platz anweist.

Hübsche und kultivierte Gegenstände des Gebrauchs zeigte Richard C. F. Schulz in einer Ausstellung „Nützliche Dinge für das Land- und Gartenleben". Eine besondere Erwähnung verdienen die keramischen Arbeiten der Oranienburger Werkstätten von Douglas-Hill.

Bei Fritz Gurlitt war der 1924 gestorbenen Malerin Dora Hitz eine gute Gedächtnisausstellung gerüstet worden. Es verdient dieses Unternehmen um so mehr Anerkennung, als es eine Tat der Pietät war.

Die Galerie Flechtheim zeigte Bilder und Zeichnungen von Marie Laurencin. Ungezwungen ergibt sich der Eindruck eines weiblichen, damenhaften Walser. Eines femininen Walser, der Matisse und andere französische Manieristen mit empfindlichen Nerven aufgenommen hat. Eigentlich hat Marie Laurencin ihren Beruf verfehlt. Sie würde Poiret vielleicht den Erfolg streitig machen können; und sie wäre dann selbst ihr bester Modezeichner. Von Renée Sintenis waren neue und alte, in Silber neu gegossene Tierplastiken ausgestellt. Eine ganze kleine vergnügliche Schöpfung von Kleingetier, anspruchslos, aber kultivierten Ansprüchen genügend. K. Sch.

MANNHEIM

Im Mai und Juni gab es in der Kunsthalle eine Ausstellung „Medaillen und Plaketten", die Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart brachte. Angeschlossen war eine kleine Übersicht moderner Kleinplastik.

Das Intime der kleinen Ausstellung entsprach dem technischen Charakter des Materials und dem künstlerischen Charakter der gewählten Periode.

Eine Entwicklung in diesem Sinn ließ sich an der getroffenen Auswahl verfolgen. Es begann mit den prachtvollen Charakterporträts von David d'Angers, an deren Autorität der Form das Spätere nicht heranreicht. Empfindsamer Naturalismus, Auflösung in Lyrik, in Stimmung von Licht und Linie folgt mit den Franzosen der zweiten Jahrhunderthälfte, den Ponscarme, Roty, Chapu, Yencesse, Legros, Charpentier.

Im Anschluß an A. v. Hildebrand hat die moderne deutsche Medaillenkunst die Geschlossenheit der Form wiederzugewinnen versucht. Ein „kunstgewerblicher" Rest bleibt, trotz Schulung an der Frührenaissancemedaille, am griechischen Münzbild. Wir nennen vor allem Münchener: M. Dasio, A. Daumiller, J. Bernhart, H. Schwegerle, H. Hahn, H. Volkert. C. Ebbinghaus-Dahlem gräzisiert sehr tüchtig, von B. Elkan fiel ein charakteristisches Gerhart Hauptmann-Porträt auf. H. Winter-Oberursel prägt höchst drastische Tiermedaillen. A. Rickert-Freiburg fühlt sich den gegebenen Beschränkungen nur sehr verstandesmäßig ein, während H. Ehehalt-Karlsruhe hier sichtlich seine Domäne hat und durch Oberflächenbehandlung und Patinierung zu fesseln versteht.

Die Kleinplastik war durch Köpfe und Akte H. Hallers, F. Hufs, B. Sophers, durch A. Rickert, Renée Sintenis, K. Edzard, Hüsgen, Manolo vetreten. Etwas beabsichtigt wirkt der Primitivismus von G. Marcks im Gegensatz zu dem G. Wolfs, weniger plastisch als ornamental erfindet I. W. Fehrle. Auch hier hoben sich H. Winters Tiere sehr eigenartig heraus.

Ohne betonten Zusammenhang hiermit gab es einige Räume voller Bilder: Arbeiten von Jules Pascin, E. de Fiori, R. Großmann, O. Moll, W. Rösler, H. Purrmann, R. Tewes, Alfred Mez und W. Bondy.

L. Moser (Karlsruhe).



NICOLAUS FRIEDRICH, BRUNNENFIGUR

NIKOLAUS FRIEDRICH

Der Berliner Bildhauer vollendet am 14. Juli sein sechzigstes Lebensjahr. Er ist ein geborener Kölner, hat in seiner Vaterstadt die Steinbildhauerei erlernt und die Kunstgewerbeschule besucht, hat von 1891—1893 dann in der Weltausstellung von Chicago gearbeitet, hat sich dort das Geld verdient, um von 1893—1896 in Berlin die Akademie besuchen zu können und 1896 den Rompreis erworben. In Rom hat Friedrich neben Tuaillon gearbeitet, ist mit Greiner und Volkmann in Berührung gekommen und ist so indirekt mit dem Geist des Hildebrandkreises bekannt geworden. Nach der Rückkehr nach Berlin wurde Friedrich Musterschüler von Begas und hat an dessen Bismarckdenkmal mitgearbeitet. Seine besten Arbeiten — der „Sandalenbinder" in der Nationalgalerie ist bezeichnend dafür — halten eine glückliche Mitte zwischen Begas und Hildebrand; Schule und Natur durchdringen sich in einer wohltätigen Weise. Ältere Kunstfreunde werden sich aus den ersten Sezessionsausstellungen der größeren Arbeiten Friedrichs erinnern, der „Sklavengruppe", und des für den Kölner Hafen bestimmten „Tauziehers". Unter den Berliner Bildhauern der Gegenwart ist Friedrich mit seiner zurückhaltenden Tüchtigkeit eine durchaus erfreuliche Erscheinung.

AUKTIONS-NACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung moderner Gemälde bei Lepke, 19. Mai 1925.

Die Preise waren für Franzosen und Deutsche verhältnismäßig niedrig. Mit Auktionen läßt sich eine Steigerung der Kaufkraft nur erzwingen, wenn wirklich wertvolle Stücke angeboten werden, nicht zufälliger Besitz, der in der Inflationszeit wahllos aus Spekulationsgründen mit Papiermark erworben wurde. Ein kleines Bildnis Slevogts aus dem Jahre 1888 ist ebenso beträchtlich unter Vorkriegswert wie kleinere Arbeiten von Liebermann. Dagegen hat die Schätzung Uhdes seit der vorjährigen Münchener Ausstellung zugenommen. Für eins seiner Bilder wurde der immerhin ansehnliche Preis von 11500 Mark gezahlt. Menzelsche Zeichnungen sind durchschnittlich nicht teurer, als Liebermannsche bei der Auktion Leder kosteten, rund 500 Mark.

LEIPZIG

Versteigerung von Graphik-Dubletten der Albertina bei Boerner 26. Mai 1925.

Da es sich um Dubletten handelte, konnte man annehmen, daß von den meisten Stücken noch bessere oder besser erhaltene Drucke existieren, als die angebotenen — eben die, die von der Albertina nicht abgestoßen wurden, und so waren ganz ausnehmend hohe oder Rekord-Preise selten. Einige lagen unter den Taxaten. Aber das Ganze war doch eine sehr stattliche, schöne Sammlung, und auch aufregende Dinge kamen vor. Der Evangelist Johannes von Meister E. S., nur in vier Exemplaren bekannt, tadellos erhalten, auf 6000 Mark geschätzt, stieg nach hartem Kampf zwischen Colnaghi und Strölin auf 13800 Mark, für Strölin. Daß Dodgson die andere Seltenheit, die Versuchung der Einsiedler von Altdorfer für London kaufen würde, war vorauszusehen, und so machte man ihm das Blatt nicht unnütz teuer. 4600 Mark für ein nur in vier Drucken bekanntes sehr schönes Frühwerk ist kein Phantasiepreis.

Von den übrigen Preisen erwähnen wir folgende:

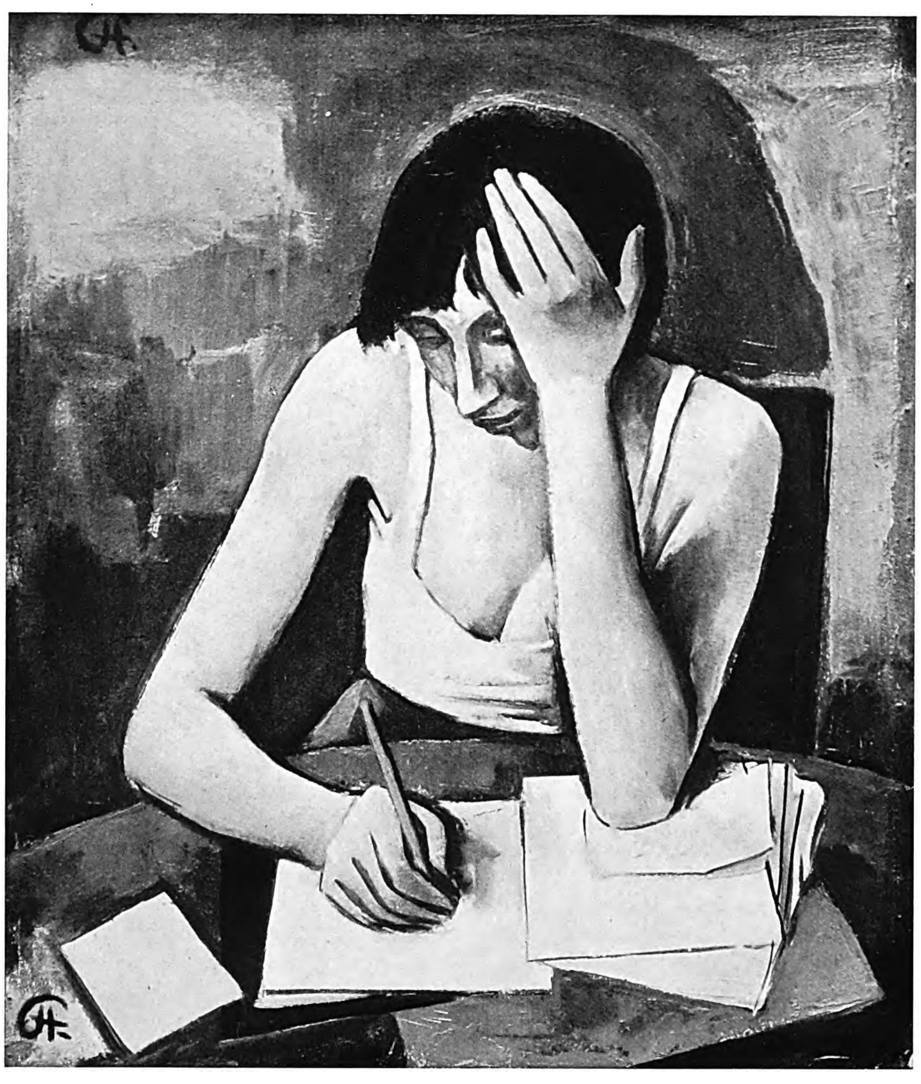
Altdorfer, Jungfrau und Anna an der Wiege: 550 Mark; Geistlicher vor Madonna kniend, Holzschnitt: 620 Mark; Heiliger Georg zu Pferde, Holzschnitt: 610 Mark; Das große Taufbecken, Holzschnitt: 1010 Mark. — Baldung, Gruppe von sieben Pferden, Holzschnitt: 1010 Mark. — Barbari, Apollo und Diana: 580 Mark; Geigenspielender Satyr: 720 Mark. — B. Beham, Kaiser Karl V.: 1400 Mark. — Burkmair: Heilige Familie mit Anna: 710 Mark. — Giulio Campagnola, Landschaft mit Musikanten: 1450 Mark. — Lucas Cranach, Friedrich der Weise: 3300 Mark. — Dürer, Geburt Christi: 1450 Mark; Christus am Kreuz (aus Sammlung Davidsohn); 3600 Mark; Maria mit langem Haar (hohe Krone): 3400 Mark; Meerkatze: 4600 Mark; Melancholie: 1700 Mark; Wappen mit Totenkopf: 6100 Mark; Christophorus, Holzschnitt: 570 Mark.

— Glockendon, Anbetung der Könige: 1450 Mark. — Hirschvogel, Verschiedene Landschaften: von 600 bis 2950 Mark. — Lucas von Leyden, Die große Hagar: 4200 Mark; Ruhe auf der Flucht: 1250 Mark; Tanz der heiligen Magdalena: 1900 Mark. — Meckenem, Orientalenkopf: 2100 Mark; Sieben Heilige: 4200 Mark; St. Georg: 1750 Mark; Querfüllung mit Wurzel Jesse: 1300 Mark. — Rembrandt, Selbstbildnis mit Federbusch: 1250 Mark; Abraham bewirtet die Engel: 1650 Mark; Abrahams Opfer: 2000 Mark; Christus lehrend: (petite Tombe): 2900 Mark; Kreuzabnahme bei Fackelschein: 4000 Mark; Die Brücke des Six: 7600 Mark; Landschaft mit Turm: 5300 Mark; Clement de Jonghe: 10500 Mark. — Schongauer: Handwaschung Pilati: 1750 Mark; Heiliger Martin: 2900 Mark; Gotisches Blattornament: 2600 Mark; Querfüllung: 4100 Mark. — Dirk Vellert, Petrus auf dem Wasser: 1100 Mark; Der Goldschmied: 800 Mark. — Zasinger, Enthauptung des Täufers: 1400 Mark. — Meister von Zwolle, Beweinung Christi: 4200 Mark.

Unter den Käufern waren viele deutsche Kabinette mit Erfolg tätig. Außer den eingangs erwähnten Seltenheiten gingen noch die meisten Blätter Lucas von Leydens ins Ausland. Die manchmal starken Preisunterschiede für Blätter ein und desselben Meisters erklären sich daraus, daß bei alter Graphik die Schönheit des Drucks und die Erhaltung für die Bewertung ausschlaggebend sind.

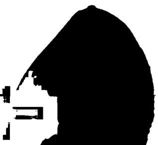
Es wurde dann noch eine kleine Sammlung ausgewählter alter Graphik versteigert, die nicht aus der Albertina stammte. Giulio Campagnola, Landschaft mit Musikanten: 1900 Mark. — Meister von 1515, Das Glück: 2100 Mark. — Rembrandt, Christus lehrend (petite Tombe): 4300 Mark; Der Waldsaum: 5300 Mark; Jan Lutma der Ältere: 24500 Mark; San Asselijn: 1600 Mark.

E. W.



CARL HOFER, LESENDES MÄDCHEN

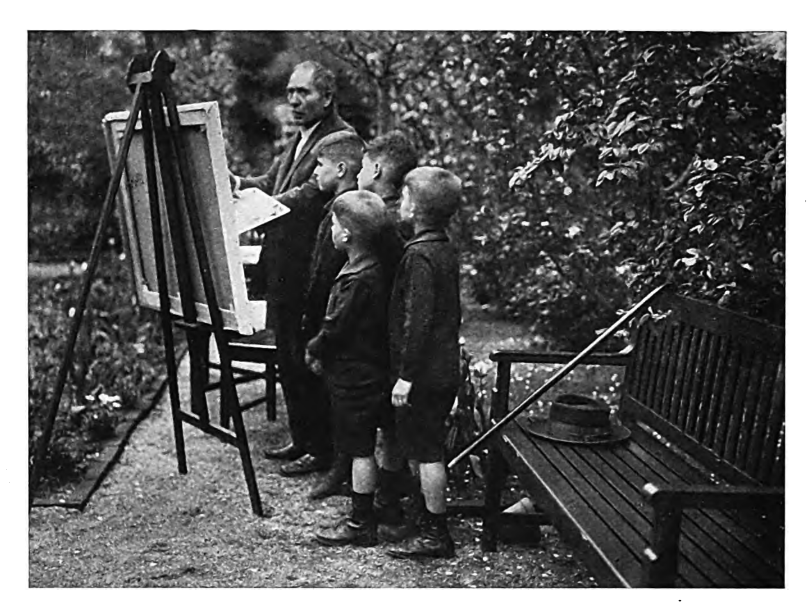
DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG





P. P. RUBENS, ISABELLA BRANT. ZEICHNUNG

LONDON, BRITISCHES MUSEUM



LOVIS CORINTH MALEND IN EINEM GARTEN IN WESTEND
PHOTOGRAPHIERT IM MAI 1925

LOVIS CORINTH †

Seit der schweren Erkrankung vor etwa zehn Jahren hatte Corinth das hippokratische „Gesicht". Körperlich hat er sich von dem Schlag nie erholt, und es ist erstaunlich, daß er so lange widerstanden, so erfolgreich noch geschaffen hat. In diesem äußeren Schicksal, wie auch in der Erscheinung, ist eine gewisse Ähnlichkeit mit Böcklin festzustellen, der ebenfalls in der Mitte und auf der Höhe des Lebens ähnlich erkrankte, und der ebenfalls erst danach sehr berühmt geworden ist. Böcklin hat die innere Erschütterung, den Blick ins Grab, in der Folge gern in gegenständlichen Symbolen des Denkens dargestellt; in allen seinen Spätbildern wird irgendwie die Melodie des fiedelnden Todes, wird das Walten fühlloser Elementarkräfte sichtbar. Corinth hat die Drohung, die jäh und unheimlich in sein Leben trat, als es am sinnlichsten und breitesten dahinfloß, in anderer Weise künstlerisch verarbeitet: er hat das Symbolische in das Auge und in den Vortrag verlegt. Daß er aus seinem Zustand, der seine Bewegungen unsicher machte und den Pinsel in seiner Hand zittern ließ, eine Ausdrucksform gewann, ist die große künstlerische und sittliche Tat seines letzten Lebensviertels. Er hat sich von dem, was ihn im Innersten traf, nicht überwinden lassen, seine sinnliche Vitalität, die um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, weil sie in der deutschen Kunst etwas so Seltenes ist, hat sich verwandelt, ist aber nicht vernichtet worden. Sie ist nach der Krankheit der großen Verwunderung über das Leben, über die Erscheinung zugänglich geworden. Es ist bei ihm ganz instinktiv vor sich gegangen. Denn so klug dieser Künstler auch war, ein tiefer Kunstdenker ist er nie gewesen. Immer hat er nur getan, was er nicht lassen konnte. Die Natur war mächtig in ihm. Ohne sie wäre er nur ein guter akademischer Maler geworden. Dahin ging die Neigung seines Talents. Was ihn emporgerissen hat, was seiner Malerei das Blut, die Fülle, die überschäumende Freudigkeit und die Mannigfaltigkeit gegeben hat, das ist ein Überfluß an sinnlicher Lebenskraft, der es gelang, sich in Form zu verwandeln. Wie stark sie war, ist daraus zu ersehen, daß sie dem Leben des Künstlers, trotz des Abflusses in Kunst und Arbeit gefährlich geworden ist. Das Malen Corinths war wie ein Schmausen, Trinken und Lieben; und als die Krankheit dem allen einen Riegel vorschob, war es etwas wie ein Totentanz des Schmausens, Trinkens und Liebens.

Die Hilflosigkeit lehrte sehen, was Corinth vorher, wo seine Kunst viel mehr Muskel als Nerv hatte, nicht gesehen hat: das Geheimnis. Dieses ganz darzustellen ist ihm ja nie gelungen, doch klingt es in vielen Bildern des letzten Jahrzehnts an, lauter oder leiser. Es ist jetzt nicht der Augenblick, zu untersuchen, inwiefern Corinths Kunst nach der Krankheit besser und schlechter geworden ist. Es kann jedoch gesagt werden, daß sie freier vom Atelier geworden ist, in dem Augenblick, wo die Bewegungsfreiheit doch stark gehemmt war. Corinth erscheint im letzten Jahrzehnt ergriffener und seine Malerei ergreift darum stärker. Und dieses eben, diese neue Einfalt — bei aller selbst im Zittrigen sich erhaltenden Bravour und Palettenmäßigkeit — ist eine sittliche Tat. Es ist gesagt worden, nicht darauf käme es an, mit fünfundzwanzig Jahren Talent zu haben, sondern mit fünfzig. Der Ausspruch läßt sich dahin variieren, es käme nicht darauf an, in der Fülle der Jugendgesundheit den Schwung zum Schaffen zu haben, sondern auch noch als ein von Alterskrankheit halb Gebrochener. Diesen Beweis elementarer Triebkraft hat Corinth erbracht. Als Thoma starb, vor wenigen Monaten, schrieb er uns: „Ran an die Arbeit!“ Die Arbeit war ihm zum Glauben geworden. Denn er, der malend und zeichnend so gern ironisierte und spottete, war in seines Wesens Grund ein sehr unschuldiger Mensch, der unbedingt dem kategorischen Imperativ eines ungeschriebenen Pflichtgesetzes folgte.

Die Meinungen schwanken noch, wie Corinths Lebenswerk endgültig zu beurteilen sei. Es werden noch Jahre vergehen, ehe ihm der ihm zukommende Platz in der Geschichte der deutschen Kunst bestimmt wird. Schon jetzt ist es aber gewiß, daß Corinth zur rechten Zeit eine Bresche geschlagen hat, daß er zu den wenigen vorzüglichen Repräsentanten moderner deutscher Malerei gehört. Manches von dem, was er gemalt hat, wird nicht Stand halten; was aber Stand hält, gehört zum Besten unseres neueren Kunstbesitzes. Und Corinths Gestalt gehört zu den eigentümlichen, mit keinem andern vergleichbaren und darum unvergeßlichen Menschenerscheinungen unserer an solchen Vollnaturen eben jetzt recht armen Zeit.

Karl Scheffler.



LOVIS CORINTH MALEND IN EINEM GARTEN IN WESTEND
PHOTOGRAPHIERT IM MAI 1925



RUBENS ALS ZEICHNER

VON

THOMAS MUCHALL-VIEBROOK

Für Rubens wurde die Zeichnung nie wesentlicher Bestand seines künstlerischen Schaffens und seiner bildschöpferischen Vorstellung, wie dies zum Beispiel für Dürer und Rembrandt gilt. Jenen war die Zeichnung Selbstzweck. Das Lineare wurde ihnen zum ersten Niederschlag künstlerischer Phantasie. In ihren Zeichnungen berührt man den Urquell frei strömender Gestaltung, hier formen sich Probleme und Bildgedanken zu allmählicher Reife. Graphik und Zeichnung sind lebenswichtige Teile ihres ganzen Werkes, aus dem sie nicht weggedacht werden können.

Anders bei Rubens! Ihm ist das lineare Gefüge kein integrierender Bestand künstlerischen Wirkens. Vorbereitende Entwürfe, in denen die Feder nur wesentliche Akzente eines Bildes andeutend umreißt, sind bei ihm verschwindend gering. Statt dessen bezeichnet den Anfang einer Bildentstehung meist eine kleinformatige Ölskizze des Ganzen, welche Anordnung, Bewegung und Rhythmik der figürlichen Massen, Farbe und Lichtverteilung zu klären bestimmt ist. Der Pinsel wird hier gleichsam zeichnerisches Instrument, das die Urkraft seiner gewaltigen Phantasie, die blühende Schönheit seiner Palette am ursprünglichsten, rein, von Helferhänden ungetrübt, darstellt. In solchen Skizzen gab er der gewaltigen Schar von Schülern und Gehilfen seines immer größere Dimensionen annehmenden Werkstattbetriebes den Bildplan, um die ungeheure Zahl der Gemäldeaufträge, die bekannten großen Zyklen zu bewältigen. An diesem Vorbild erfaßten die lernenden Hände der jungen Gefolgschaft die Intentionen des Meisters und gehorchten, wie gut eingespielte Instrumente eines Orchesters, dem Leiter.

Dann erst, in einem zweiten Stadium, greift Rubens zur Zeichnung. Ihr Zweck ist, vor der Ausführung des Bildes im großen sich selbst und



P. P. RUBENS, MODELLSTUDIE FÜR EINEN CHRISTUS AM KREUZ
LONDON, BRITISCHES MUSEUM

der Schülerschar die Formbehandlung von Einzelteilen, die Stellung ganzer Gestalten, einer Gruppe, gelegentlich mit Hilfe des Modells und vor der Natur, näher zu verdeutlichen. Die Zeichnung bekommt bei Rubens die Funktion eines Bausteins in einer schon festgelegten Bildarchitektur. Sie bedeutet Übertragung einer Bildvorstellung, eines Formmotivs in klare, gerundete und greifbare Schaubarkeit. Die natürliche Form erfährt aus dem gewaltigen Pathos, dem brausenden Lebensgefühl seines Genius wohl eine Größe des Vortrags, eine machtvoll dekorative Steigerung, von Zufällig-Nebensächlichem befreit, entschwebt aber nie aus der Naturgegebenheit in das Bereich völliger Abstraktion.

Verkleinernd, gedämpfter spiegelt sein zeichnerisches Werk die einzig dastehende Vielseitigkeit seines Malertums, das alle Stoffgebiete, religiöse Historie, antike Mythologie sowohl wie Bildnis und Landschaft umschließt.

Kein Suchen, tastendes Experimentieren um Form und Ausdruck in seinen Zeichnungen! Durchgeführt in Ebenmaß und harmonischer Geschlossenheit, beschwingt von einem, nur ihm eigenen quellenden Wohllaut und Rhythmus der Linien, die lebensvoll und ornamental zugleich sind, stehen sie auf der Fläche!

Auch sie enthüllen, wie das gemalte Werk, den Sinn für die Pracht und für eine im edelsten Sinne dekorative Schönheit aller farbigen Erscheinung, für die sublime Differenzierung in der Wiedergabe alles Stofflichen.

Das bevorzugte Material ist ihm die Kreide, die jeden Kontur ins Weiche löst, die Flächen schimmernd verwebt, Hell und Dunkel vielfältig-farbig zu nuancieren vermag. Welch' souveräne Gestaltung erfährt die lastende Draperie einer Mantelstudie, in deren wulstig dicken Falten und Mulden es zuckt und wogt in echt barockem Leben! Wie rieselnd, schwingend beweglich dagegen charakterisiert das eilende Strichgefüge den Umwurf einer jugendlichen Geniengestalt, dessen knabenhafter Körper in federnder Stellung durchschimmert durch die wie nasse Leinenhülle.

Und geht es um den Bau der Menschengestalt, so enthüllt die gesättigte Fülle der Kreide ein Schwelgen im Reichtum anatomischer Form. Flächen- und Tiefenbewegung zugleich im Wechsel von Hell und Dunkel, dringt die Zeichnung durch die Haut über Muskeln und Sehnen hinab zum Knochengerüst. In den zum Bersten mit Kraft geladenen Schwingungen des Konturs, in der Wellenbewegung der Flächen findet das Geistige eines grandios barokken Pathos seinen Ausdruck. Es ist die lebensstrotzende Fülle des Vlamen, an der gemessen ähnliche Aktzeichnungen von italienischer Hand, einem Lodovico Carracci zum Beispiel, akademisch-kon-

ventionell, leer, an der Oberfläche verhaftet wirken. Und wie in den Gemälden aus dem letzten Lebensjahrzehnt, als Zeugnis neugeweckter Lebensfreude, der Verjüngung des alternden Mannes in

Eine größere Zahl von Zeichnungen steht als vorbereitende Studien in unmittelbarem Zusammenhang gerade zu den großen, ganz eigenhändig gemalten Werken der dreißiger Jahre (Bildnisse von

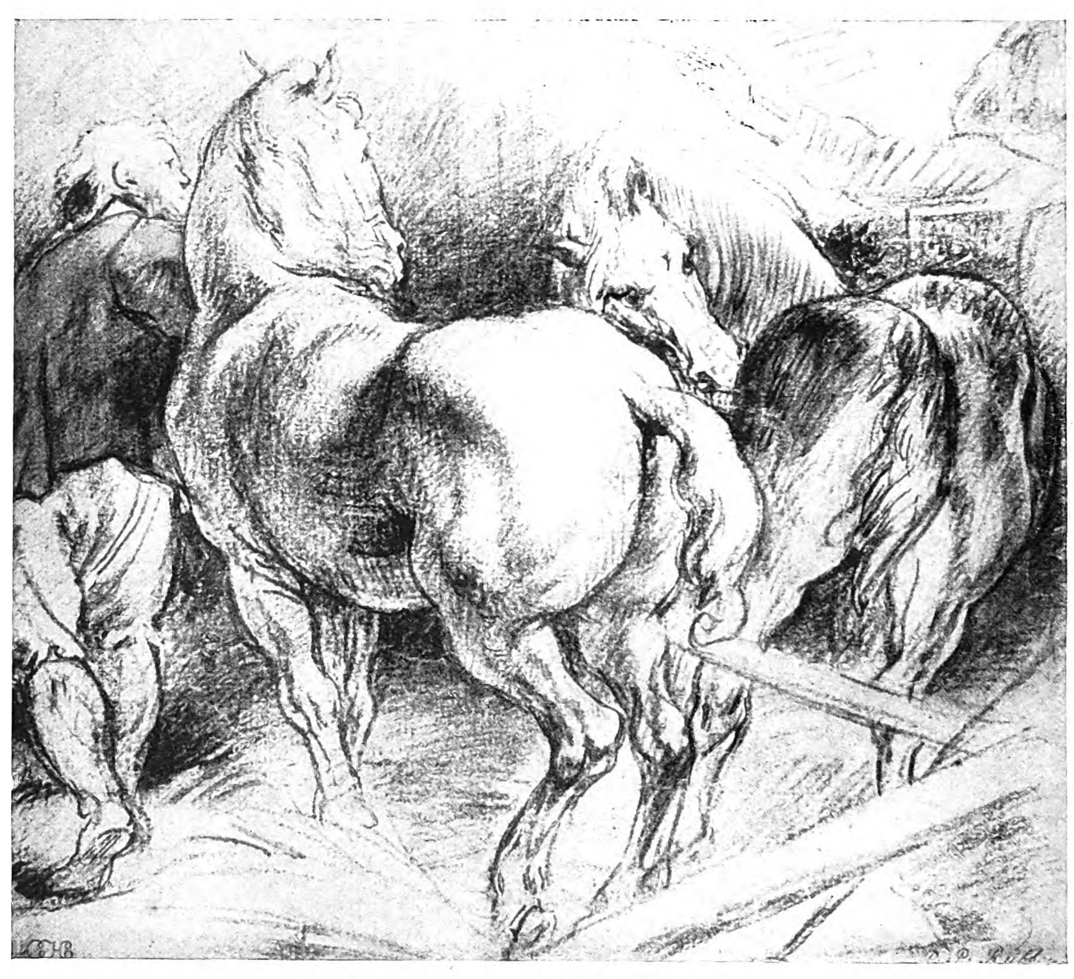


P. P. RUBENS, BILDNISZEICHNUNG. MARQUIS DE LA GENESSE

WIEN, ALBERTINA. MIT ERLAUBNIS VON SCHROLL & CO., WIEN

der glücklichen Ehe mit Helene Fourment, das Kolorit immer mehr die Stofflichkeit materieller Farbe verliert, von Licht umspielt immer duftiger und blumiger wird, in einer bis dahin unerreichten Leuchtkraft zu glühen beginnt, so wandelt sich auch der Charakter der Zeichnung dieser Spätzeit.

Helene Fourment und ihrer Kinder; ferner zum Liebesgarten, zu den späten vlämischen Landschaftsgemälden u. a.). Immer mehr lockert sich in diesen Zeichnungen die Dichtheit der Schatten. Huschender, geschmeidiger wird der Strich, beschwingt von höchster Leichtigkeit und Grazie. Mit der Farbe



P. P. RUBENS, INNERES EINES PFERDESTALLES

OXFORD

des Gemäldes wetteifert jetzt die saftige Schwärze der Kreide an stofflicher Ausdruckskraft, um etwa die malerische Pracht eines schweren Brokats mit allen Glanzlichtern und saftigen Schattentiefen zu geben. Man steht an der Schwelle des Rokoko und erkennt, wie Voraussetzung und Beginn eines Watteau in Rubens beschlossen liegen. Die letzten Landschaftsbilder des Meisters, die gegensätzlich zu seinen früheren kosmogonisch-dramatischen Naturvisionen in immer gesteigerter Intensität des malerischen Ausdrucks zu einem beruhigten Hymnus auf die prangende Fruchtbarkeit und den farbigen Reichtum der Fluren von Flandern geworden sind, begleitet die Zeichnung in anspruchslosen kleinen Skizzen, aufgenommen draußen vor der Natur, in der Nähe seines Sommersitzes von Steen. In einer Felderansicht mit Gebüsch und Zaun atmet alles die volle Frische warmen und schlichten Naturgefühls. Jeder Kontur, alle zeichnerische Form löst sich zu malerischer Breite und Weichheit, umspielt, vibrierend von Atmosphäre und Licht.

Als besonders markante Gruppe heben sich die Bildniszeichnungen heraus, Studien vor dem Modell, vorbereitende Stadien für das werdende Gemälde. Stets geben sie, über eine bloß skizzierende Anlage weit hinausgehend, ein bildmäßig gerundetes, vor allem im Kopfe völlig durchgeführtes Ganzes.

Vor der konzentrierenden Beobachtung entfallen hier alle belanglosen Züge. Im großen Fluß der Linien, in der souveränen Breite und Klarheit der Modellierung, unterstützt von meisterlicher Charakterisierung alles Stofflichen, formt sich hier ein gesteigertes Abbild des Einzelindividuums. In der Gestalt, die Rubens ihnen in Bild und Zeichnung





P. P. RUBENS, DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN
LONDON, BRITISCHES MUSEUM

gegeben hat, leben Persönlichkeiten wie Maria von Medici, das Regentenpaar der Niederlande, ein Marschall Spinola, der eitle George Villiers, Herzog von Buckingham und andere bis heute in der geschichtlichen Erinnerung.

Unter der vereinheitlichenden Hülle des repräsentativen Typs selbstbewußter Herrenmenschen differenziert sich im Rubensschen Abbild die Vielfältigkeit menschlicher Individualität. Im Kopf jenes spanischen Hofmanns und Diplomaten, des Marquis de la Genesse zum Beispiel wird ein cholerisch-ungezügeltes Wesen unter der Maske kalter, lauernder Berechnung verborgen. Volle innere Anteilnahme prägt in den verblühten Zügen Isabella Brants, seiner ersten Frau und Gefährtin auf seiner steigenden Ruhmesbahn, den Ausdruck körperlichen Leidens, das durch das matte Lächeln um so beredter wirkt.

Einer letzten Zeichnungsgruppe bleibt noch Erwähnung zu tun, die in engem Zusammenhang steht mit der Einflußnahme, die der Meister auf den Antwerpener Kupferstich gewann. Bekannt ist, wie dieser durch Rubens eine völlige Umgestaltung und Neubelebung nach Technik und Inhalt erfuhr, wie eine dem Meister geschäftlich und künstlerisch unterstellte Werkstatt leistungsfähiger, zum Teil sehr bedeutender Stecher der graphischen Übertragung und Vervielfältigung seines malerischen Werkes diente. Von Grund aus wurde hier das Liniensystem des Stiches aus der Zeit des „Manierismus“ geändert, wurden die malerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Stiches ungeahnt erweitert.

Ein aufs höchste verfeinertes System von Strichlagen, reich nuancierte Übergänge und Bindungen schimmernder Helle mit samtigen Tiefen schufen im graphischen Blatt das Korrelat zur zeichne-

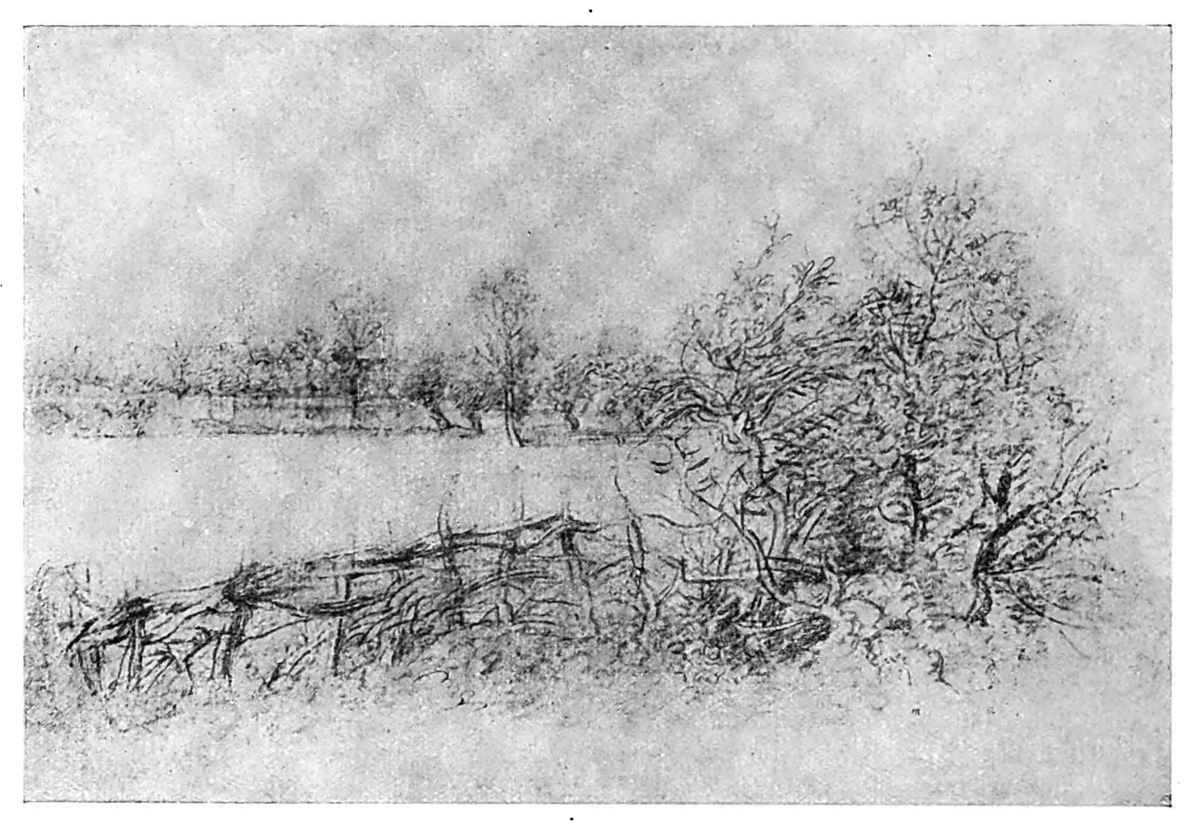
rischen Form, zum Element der Farbe aus dem wiederzugebenden Gemälde. Vornehmlich diese Stiche trugen dazu bei, Kenntnis und Ruhm Rubensscher Malerei in Europa zu verbreiten. Die Übertragung eines Gemäldes in den Stich erfolgte auf dem Wege einer Abschrift kleineren Formats in grauer Farbe (mehrere solcher „Grisaille"-Skizzen von der Hand des jungen van Dyck sind bekannt) oder meist durch eine Zeichnung. Mit weiser Berechnung der im Stich veränderten, nur auf Hell und Dunkel abgestellten Wirkungsmöglichkeiten waren diese Stichvorlagen gegenüber dem wiederzugebenden Gemälde mehr oder weniger zu modifizieren.

Daß Rubens sich auch gelegentlich die Anfertigung zeichnerischer Vorlagen und Varianten nach seinen Bildern zu solchen Zwecken persönlich vorbehielt, beweisen eine größere Reihe im Stich spiegelseitig wiedergegebener Blätter, die durch die zwingende Größe und Freiheit der Anlage, die Frische und Kraft der Faktur zahlreiches ähnliches Schulgut überragen und somit weitere wichtige Denkmäler im Zeichnungswerk des Meisters bilden.



P. P. RUBENS, ZEICHNUNG ZUM LIEBESGARTEN

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



P. P. RUBENS, LANDSCHAFTSSTUDIE
LONDON, BRITISCHES MUSEUM

DIE NEUESTE MALEREI IN ENGLAND

VON

HUBERT WELLINGTON

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Wenn eine Kunst mit dem Dogma bricht, wenn ihre Tradition in Verfall gerät, wenn über Nacht neue Theorien und Ideale aufkommen, so tritt jener chaotische Zustand ein, den wir, wie in allen anderen Ländern Europas, auch in England vorfinden, so daß es vielleicht noch niemals so schwer war, die verschiedenen Erscheinungen zeitgenössischer Kunst zu einem Begriff zusammenzufassen und auf das eine oder das andere Bild deutend, zu sagen: das also ist die englische Malerei.

Eine Abneigung gegen ausgeklügelte ästhetische Theorien und Formeln, ein instinktiver und starker Individualismus, der das Charakteristische der Persönlichkeit höher einschätzt als eine gleichmäßige und normale Ausbildung und bei dem Kunstwerk mehr Wert auf den allgemeinen geistigen Inhalt als auf die äußere mit dem Material zusammenhängende Technik legt: alle diese Tendenzen waren in England der Bildung von Schulen und Gruppen im Wege. Die großen englischen Künstler standen ausnahmslos allein. Allerdings findet sich im neunzehnten Jahrhundert eine auffallende Ausnahme von dieser Regel in der geschlossenen und bewußt ihrem Ziel zusteuernden Gruppe der Präraffaeliten.

Die Ketzerei des Präraffaelitismus ist jetzt gänzlich ausgestorben insoweit es sich um die äußere



Erscheinung, die Form und die Farbe der Bilder handelt, während die psychologische, teils puritanische teils mystische Tendenz, die hinter der seltsamen und ernsten Eindringlichkeit eines Madox Brown, Rossetti oder Holman Hunt steckt, tief eingewurzelt ist und jeden Augenblick zu neuem Aufblühen bereit zu sein scheint, ja Anklänge daran sind bei vielen unserer Zeitgenossen nachzuweisen. Die Saat des Impressionismus, die mancher junge in Paris studierende englische Maler in sich aufgenommen hatte, wollte in England niemals recht aufgehen. Wenigstens wurde der reine Impressionismus, der die Erscheinung wiedergab, sich nicht um das Wesen der Dinge, um die Art des Sujets oder literarische und poetische Assoziationen kümmerte, sondern lediglich den Eindruck durch das Spiel über das ganze Bild verteilter Farbenflecke erzielte, niemals bodenständig. Der Impressionismus im weiteren Sinne, die Wiedergabe der Schönheit des Lichts und atmosphärischer Wirkungen, eine Bewegung, deren große Vorläufer Constable und Turner waren, hatte immer seine Anhänger in unserem Lande und wurde durch die Berührung mit Monet, Pissarro und ihrem Kreis bereichert. In Wilson Steer, der viele englische und französische Nuancen in sich vereinigte und sein ihm eigentümliches Gefühl für leuchtende Farben hinzutat, bringt die Tradition einen Maler hervor, dessen große Landschaften und feinfarbige Interieurs reizvoll, zugleich wahr, und in ihrer Empfindung durchaus englisch sind. Das Ideal der Impressionisten der siebziger und achtziger Jahre, den Farbenglanz und das Spiel des Lichts in ihren Bildern immer weiter zu entwickeln, bestimmt auch das Schaffen von Henry Tonks und William Rothenstein, obgleich sie in Hinsicht der Zeichnung stark von den impressionistischen Anschauungen abweichen. Denn beide Künstler begnügen sich nicht mit der Wiedergabe der äußeren Erscheinung, sondern suchen in ihren Bildern die richtig verstandene und konstruierte Form und den treffenden Ausdruck des Charakters und der Empfindung des Menschen. In beiden ist das Gefühl für das Komische und Dramatische des täglichen Lebens stark ausgeprägt und in den Gruppierungen, in dem Mienenspiel und den Bewegungen ihrer Umgebung fanden sie eine reiche Quelle malerischer Anregungen. In dieser Vorliebe folgen sie der eigentlich englischen Tradition, die Künstler wie Hogarth, Wilkie, Madox Brown und große Illustratoren wie Cruickshank, Rowlandson, Millais und Charles Keene zu den ihren zählt. Die Anschauung von der Kunst als einer spontanen Reaktion auf die Erscheinungen des Lebens ist im englischen Geist tief eingewurzelt, und wo eine Trennung zwischen Kunst und Leben fühlbar wird, wendet man sich instinktiv davon ab. Die Beliebtheit, deren sich die Ästheten und das Prinzip des l'Art pour l'Art erfreuten, ging schnell vorüber und hat überhaupt nur in einem kleinen und begrenzten Kreise Anhänger gefunden. Ihren bedingten Erfolg verdankt diese Strömung weniger dem Glauben an ihre innere Berechtigung als dem starken Eindruck, den Persönlichkeiten wie Wilde und Whistler auf einen Teil des Publikums ausübten. In der Literatur finden wir eine ähnliche Erscheinung: im zwanzigsten Jahrhundert sind Samuel Butler und Bernard Shaw die einflußreichsten Schriftsteller, beide Propagandisten, beide voller Mut und geistiger Unabhängigkeit, beide aber allen gedanklichen Gebieten abhold, die nicht in engem Zusammenhang mit dem menschlichen Dasein stehen. Whistlers Malerei wirkte viel stärker auf seine Umgebung als seine Theorie. Der Hauch von Vornehmheit, der von den auf seinen Porträts dargestellten Persönlichkeiten ausging, der gedämpfte Lokalton seiner Bilder, der durch die zwischen dem Maler und seinem Objekt vorhandene Atmosphäre entsteht, seine reizvolle Behandlung des Schwarz und Weiß, entzückten und beeinflußten fast jeden fein empfindenden Maler in dem Zeitraum zwischen 1890 und 1900.

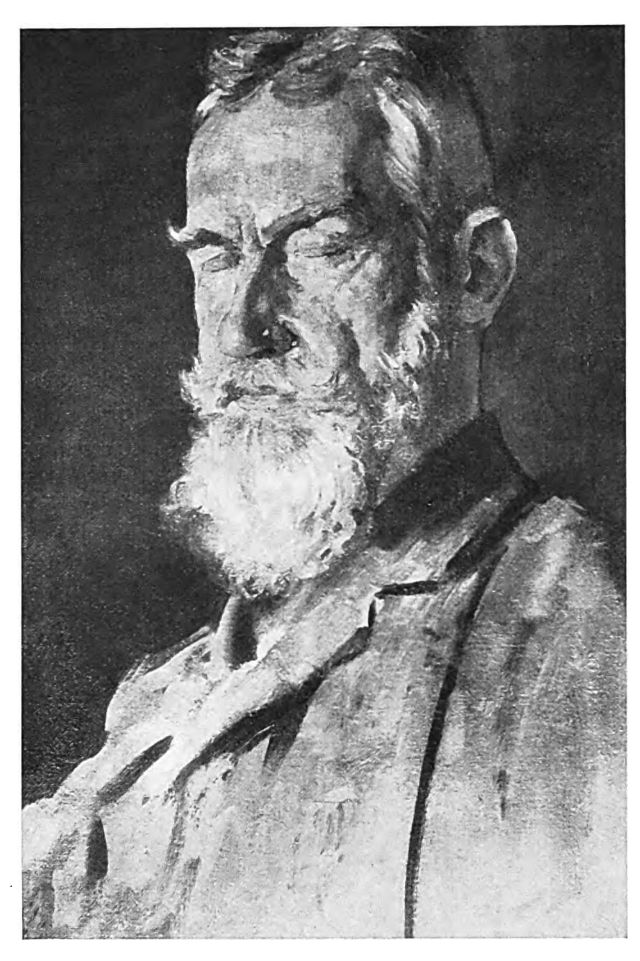
Walter Sickert, ein Schüler Whistlers und ein Freund von Degas und Manet, war von allen englischen Malern am meisten kosmopolitisch orientiert und repräsentierte das Bindeglied zwischen französischer und englischer Malerei. Sowohl als Lehrer wie als Künstler übte er einen großen und anregenden Einfluß auf jüngere Künstler aus und als älterer Bruder in der herrschenden europäischen Tradition erzogen, hat er viele aufblühende Talente und jüngere Malervereinigungen gefördert. Seine Bilder sind, als Ausdruck seines eigenen Wesens, voller Feinheiten und komplizierter Nuancen, die er durch eine so bewußte Technik erreicht, daß sie unbewußt erscheint. In ihr verschmelzen sich die matten Töne Whistlers, die merkwürdige Vision eines Degas, die Pinselführung, das Können und die malerischen Qualitäten Guardis und der Vene-







AUGUSTUS JOHN, DAME MIT BLUME



AUGUSTUS JOHN, BILDNIS G. B. SHAW

tianer des achtzehnten Jahrhunderts mit der spontanen Naturwiedergabe der Impressionisten, so daß aus dieser Verbindung ein sehr persönlicher, wenn auch nicht ganz echter, eklektischer Stil entsteht. Zum Schauplatz seiner Bilder wählt er meistens die kleinen Variétés, die Wohn- und Schlafzimmer der niedrigeren und mittleren Gesellschaftsklassen Londons, Dieppes und Venedigs, wo er reichen Stoff für seine ironische Anschauung von dem Leben und den Menschen findet. Zwar kommen auch Landschaften und Porträts in seinem Schaffen vor, und wenn er auch ihnen, wie jedem Werke seiner Hand, eine gewisse Vornehmheit zu verleihen weiß, so wird doch beim Anblick der Straßen und Häuser, kurz, der menschlichen Schöpfungen, seine Produktivität in weit stärkerem Maße erregt als vor der bloßen Landschaft mit ihren Hügeln und Bäumen. Aus den für ihn wirklich charakteristischen Bildern spricht das lebhafte Interesse, mit dem er das Gebaren und die Schrullen der Menschen betrachtet, und die Art, wie er die ganze menschliche Komödie in der Inszenierung seiner Zeit wiedergibt, scheint mir spezifisch englisch, obwohl sie mit einer solchen Sicherheit, Zurückhaltung und unbeirrbaren Richtigkeit der malerischen Verhältnisse wiedergegeben ist, daß man auf sie den weiteren Begriff europäisch anwenden muß.

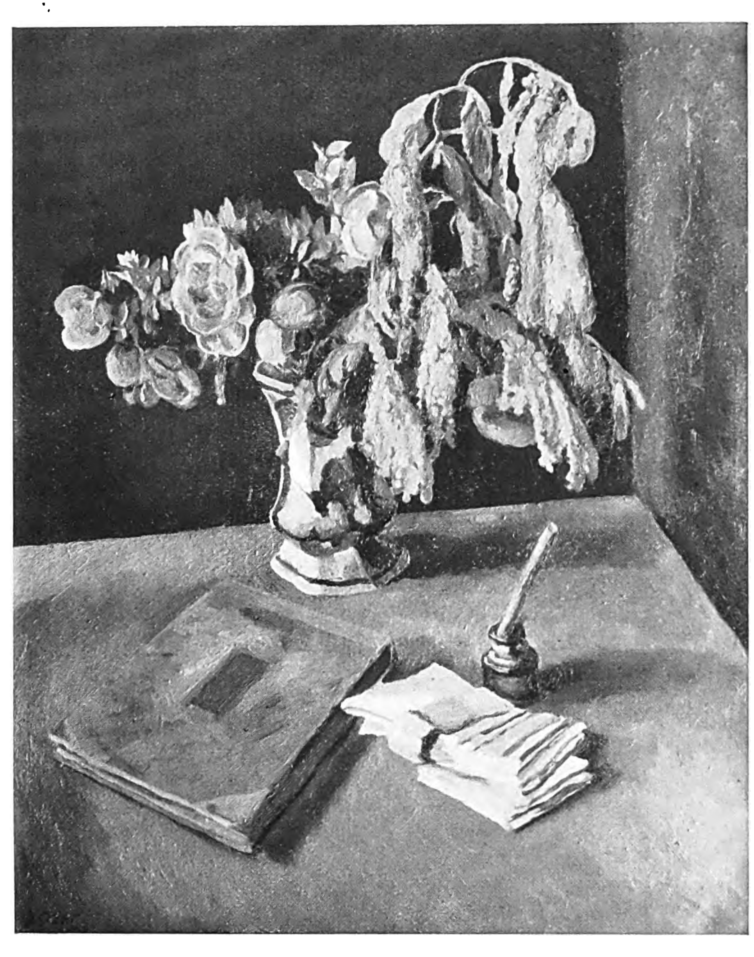
Die hier genannten Maler hatten schon vor dem Jahre 1900 ihren festen Platz in der Kunst und bildeten im Verein mit dem glänzenden Kritiker und Maler Roger Fry, in der Verschiedenheit ihrer Talente und Leistungen das geistige Zentrum, von dem die jüngeren Maler der folgenden zwanzig Jahre die Anregungen und Richtlinien empfingen.

In der Entwicklung dieser Zeit spielte die Slade-Schule als künstlerische Bildungsanstalt eine wichtige Rolle, und hier berühren wir eine Quelle französischer Einflüsse, die auf unsere Kunst weit stärker wirkte, als es die zeitgenössischen Kunstleistungen jemals vermochten. Die Slade-Schule wurde im Jahre 1871 begründet; Alphonse Legros, der in Paris nicht die genügende Anerkennung fand, aber mit Whistler und Sir Edward Poynter persönlich befreundet war, wurde als Professor berufen. Unter seiner Leitung begann man dem figürlichen Zeichnen, in Anlehnung an die alten Meister, besondere Sorgfalt zuzuwenden. Es war eine im besten Sinne akademische Schule, deren Kraft durch die Energie und Persönlichkeit ihres Führers immer neue Nahrung erhielt. Ein Gefühl für die Form, das sich weniger auf die eigene Anschauung als auf das Begriffliche und das Wissen gründete, wurde beim Unterricht nach Möglichkeit gefördert, eine mehr dem Bildhauer als dem Maler eigentümliche und für Legros, der sich in beiden Fächern betätigte, ganz natürliche Einstellung. Sie erstrebte das rein Zeichnerische im Gegensatz zu der „malerischen Behandlung der Kreide". Eine so streng und auf Schulung aufgebaute Disziplin fehlte bis dahin völlig in den sogenannten „akademischen Schulen" Englands; sie wurde nach dem Ausscheiden Legros' von Professor Brown und nach ihm von Professor Tonks fortgeführt. Es ist bemerkenswert, wie viele heute angesehene Künstler aus der Slade-Schule hervorgegangen sind, die bei ihrem traditionellen gründlichen Formenstudium ihren Schülern volle Freiheit der Phantasie und des Geistes einräumt, so daß sie tatsächlich eine





AUGUSTUS JOHN, FAMILIENGRUPPE

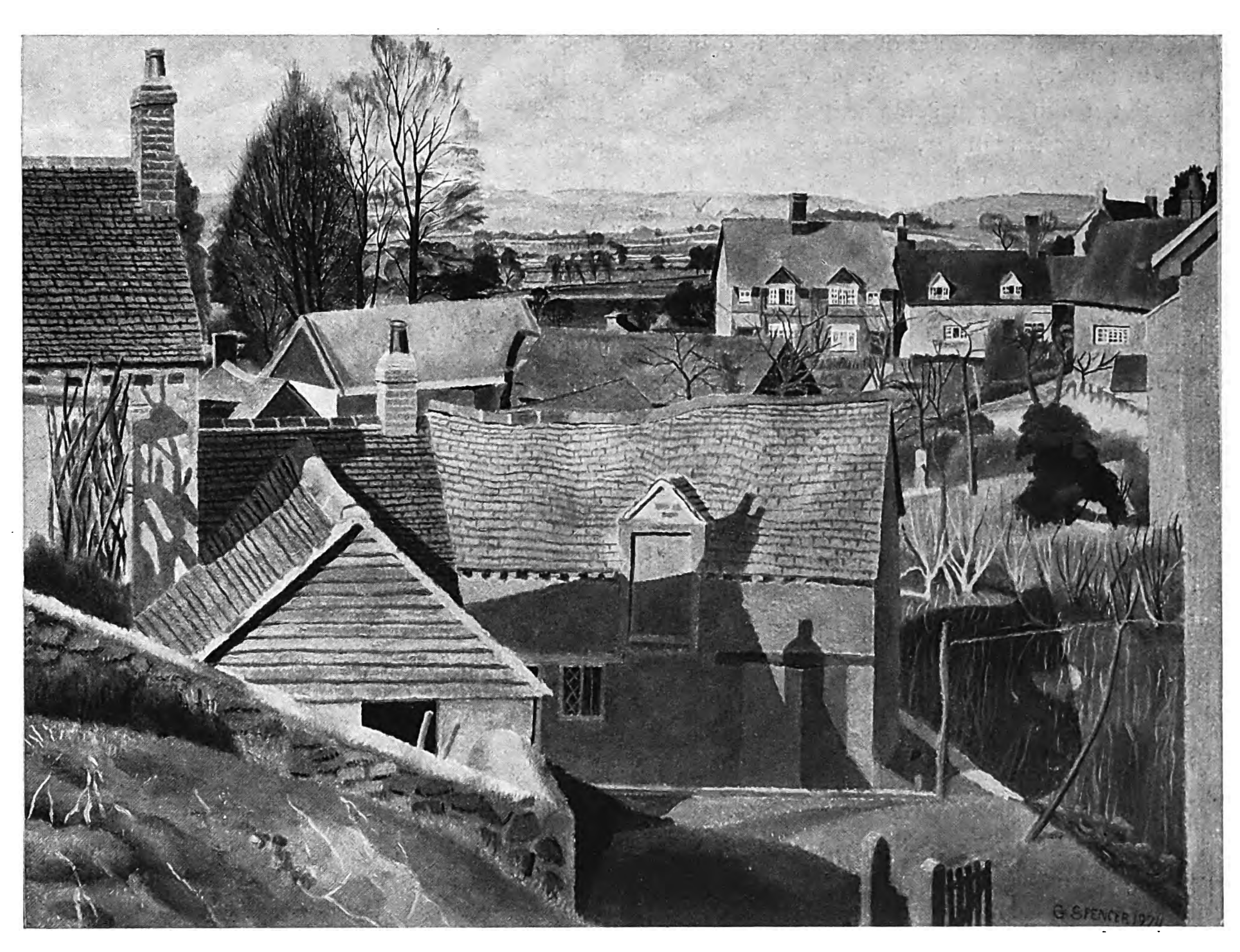


DUNCAN GRANT, MIMOSEN

Akademie ist, die junge Revolutionäre in die Welt schickt. Der Einfluß der Slade-Schule mit ihren Methoden hat über das ganze Land eine feste zeichnerische Konvention verbreitet, die einen seltsamen Gegensatz zu der Zersetzung des Akademischen und zu der Diskreditierung der offiziellen Lehrkörper in Frankreich bildet, wo das Aufkommen von privaten Malschulen in überraschendem Maße zugenommen hat. Um die Jahrhundertwende ging aus der Slade-Schule eine ganze Gruppe auffallend begabter junger Maler hervor, unter denen Augustus John, William Orpen, A. Mc. Envoy, Albert Rutherston, Wyndham Lewis besonders zu nennen sind. John ist die hervorragendste Persönlichkeit unter den englischen Künstlern seiner Zeit. Schon als Einundzwanzigjähriger entwickelte er als Figurenzeichner eine erstaunliche Virtuosität und Vollendung im akademischen Sinne, eine Beherrschung des Figürlichen, die seit Alfred Stevens von keinem englischen Künstler erreicht worden war; davon abgesehen aber hatte er eine ungewöhnliche Gabe, seinen Figuren und dem Stofflichen Leben und Kraft zu verleihen, ganz gleich, ob er Kreide- und Kohlestriche auf das Papier warf oder Pinsel und Ölfarbe handhabte. Während einiger Jahre hat er hauptsächlich Zeichnungen und Radierungen, Porträts, Aktstudien und Kompositionen ausgestellt. Nicht nur, daß er die Form mit der äußersten Sorgfalt und Bestimmtheit wiederzugeben vermochte, hatte er auch das seltene Talent, den Totaleindruck einer Figur zu erfassen oder eine ganze Reihe von Figuren mit feinem rhythmischen Gefühl für die Gruppierung einzuordnen.

Seine späteren Zeichnungen sind summarischer und synthetischer und zeigen eine ausdrucksvolle Kalligraphie, die an und für sich faszinierend ist und den Beschauer von einem Punkt der Komposition zum andern führt, mit einer an orientalische Tuschzeichnungen erinnernden Sachlichkeit. Über die Zeichnungen und Radierungen Johns ließe sich eine besondere Abhandlung schreiben, denn vielleicht sind sie der reinste Ausdruck seiner Kunst; hier aber soll uns hauptsächlich seine Malerei beschäftigen, die ebenso wie seine Zeichnungen von den Werken der alten Meister inspiriert ist. Nun unterscheidet er sich aber in seinen Sympathien sehr von seinen Vorgängern. Statt der Primitiven und Botticelli sind es Rubens, Rembrandt und Goya, die Meister der Kraft und der Überfülle, für sein zeichnerisches Werk Lionardo und Watteau, die ihm zum Vorbild dienen. Mit Rubens hat er viel Gemeinsames — seine üppigen, schwellenden Formen, seine Vorliebe für warme goldene Farbenzusammenstellungen, die Leichtigkeit, mit der er große Flächen wie kleine Skizzen behandelt, und vor allem das überquellende sinnliche Leben, die gesunde Kraft, die aus jeder seiner Schöpfungen spricht. Wäre er im siebzehnten Jahrhundert in Flandern geboren, so hätte sich auch vielleicht sein Können zu der Gründlichkeit und Pracht durchgerungen, die ihm das neunzehnte Jahrhundert nicht mehr mitgeben konnte; denn es darf





GILBERT SPENCER, GARSINGTON

nicht verschwiegen werden, daß es ihm an solidem Können fehlt, und daß er gezwungen ist, die erste Anlage immerwährend zu überarbeiten, wobei es oft genug vorkommt, daß das Ganze mehr den Eindruck des Improvisierten als des Gekonnten hervorbringt. Der Reiz der Ölfarbe und des Auftrags verliert sich gewöhnlich, je länger er an einem Bilde arbeitet, und sein Kolorit ist, außer bei einigen frühen Arbeiten und bei leicht auf Holz gemalten Bildern, nicht gerade reizvoll. Seine ersten Bilder, größtenteils Studien nach einzelnen Figuren, waren stark und wuchtig aufgebaut. Zwischen 1907 und 1912 entwickelte sich in ihm der Sinn für Stil und formale Komposition in stärkerem Maße. Von Puvis de Chavannes und weiter zurück von Piero della Francesca angeregt, begann er jetzt seine Konturen und Massen zu vereinfachen und sie dekorativ in den Raum zu stellen. Jedoch haben seine Figuren vor denen Chavannes' den Vorzug größerer Kraft und Dynamik, er begnügt sich nicht wie jener mit Flächenwirkung und leicht harmonisierten grauen Tönen. Für diese Periode charakteristisch ist die Familiengruppe, deren Hauptreiz in dem energischen Rhythmus der Komposition liegt. Die Linienführung ist prachtvoll im Schwung und in der Bewegung, die Figuren zeigen edle Haltung, und manche Einzelheiten, wie Köpfe und Schultern, sind mit einem starken Gefühl für Gleichgewicht und sicheren Aufbau gemalt. Das ganze Bild wirkt überraschend durch die darin herrschende heroische Note. John schien für die Wandmalerei geschaffen, aber abgesehen von einigen Aufträgen, die ihm Sir Hugh Lane gab, wurde ihm kein Gebäude zur Verfügung gestellt, und so konnte sein Talent nicht zu voller Entfaltung gelangen. Eine Serie kleiner Figuren- und Landschaftsstudien, die er leicht mit dem Pinsel auf Holzbretter entwarf und in heiteren und kräftigen Farben heruntermalte, doch ohne die Zeichnung und den blonden Grund ganz

zu verdecken, waren von großem Reiz und brachten ihm ungeteilten Erfolg. Von dieser Zeit an beschäftigten ihn hauptsächlich Porträts und die auf Holz gemalten Bilder, wenn er auch einige riesige Kartons für dekorative Zwecke schuf, in denen die heroische Note, Einfachheit und unmittelbare Vision eines Masaccio zu finden ist. Seine besten Porträts zeichnen sich durch ihre glänzende Darstellung und durch den scharfen, unbeirrbaren Blick aus, mit dem er den Charakter und das Temperament seines Modells zu erkennen und wiederzugeben wußte, und dennoch vermochten sie seinem Lebenswerke kaum einen ästhetischen Wert zuzufügen. John war für die englische Kunst gewissermaßen ein Phänomen, wie eine gewaltige Naturkraft wirkend. Er war es, der bei uns die Kunst von dem Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts zu dem Studium der alten Meister zurückführte, und der es unternahm, romantische Sujets in monumentaler Auffassung darzustellen. Er forderte den herrschenden Geschmack und Geist in jeder Form zum Kampfe heraus, er war robust und ungezähmt, wo die Ästheten preziös und überkultiviert waren; er schuf in reicher Lebensfülle im Gegensatz zu dem Puritanertum der präraffaelitischen Nachfolgerschaft oder zu der perversen und exotischen Kunst eines Beardsley. Für die mangelnde Plastik und die zurückhaltende Farbengebung des Whistler-Kultus setzte er seine vollen, festen, konstruktiv modellierten Formen, mit bestimmten Konturen, seine starken, warmen Farben ein, und ihn kümmerten weder die atmosphärischen Wirkungen noch die aufgelösten Konturen der Impressionisten. Überblickt man sein Gesamtwerk, so müßte man meinen, er habe von der modernen französischen Malerei oder von den europäischen Kunstbewegungen nichts gewußt. Aber man kommt zu anderen Schlüssen, wenn man seine Bemühungen um den zeichnerischen Rhythmus und den Stil der einer bestimmten Zeit entstammenden Zeichnungen und auf Holz gemalten Bilder beachtet, die an Picassos blaue Periode erinnern.

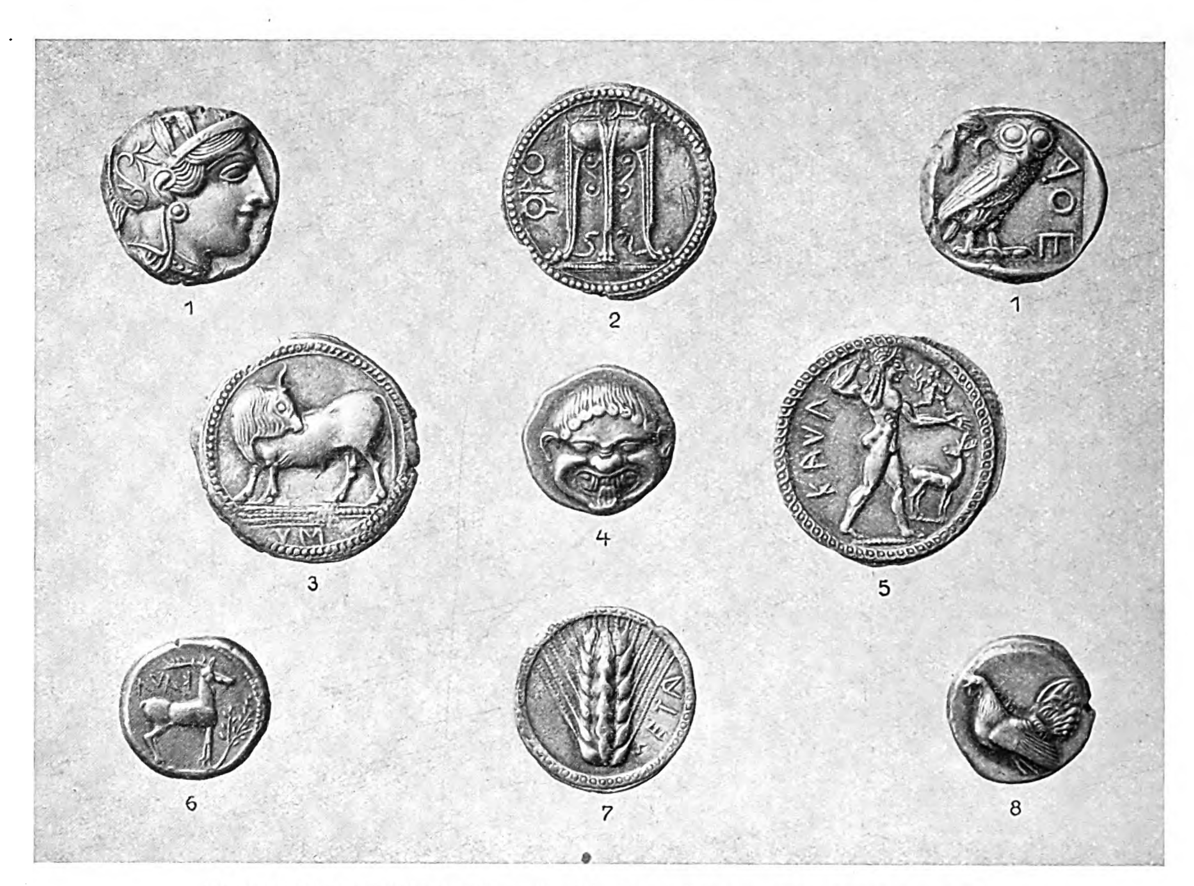
(Fortsetzung folgt.)



JOHN NASH, BAUERNDORF IN BEECKINGHAMSHIRE







MÜNZEN DES SECHSTEN UND FÜNFTEN JAHRHUNDERTS VOR CHRISTI. ABB. I
I ATHEN, 2 CROTON, 3 SYBARIS, 4 NEAPOLIS IN MAZEDONIEN, 5 UND 6 CAULONIA, 7 METAPONT, 8 HIMERA

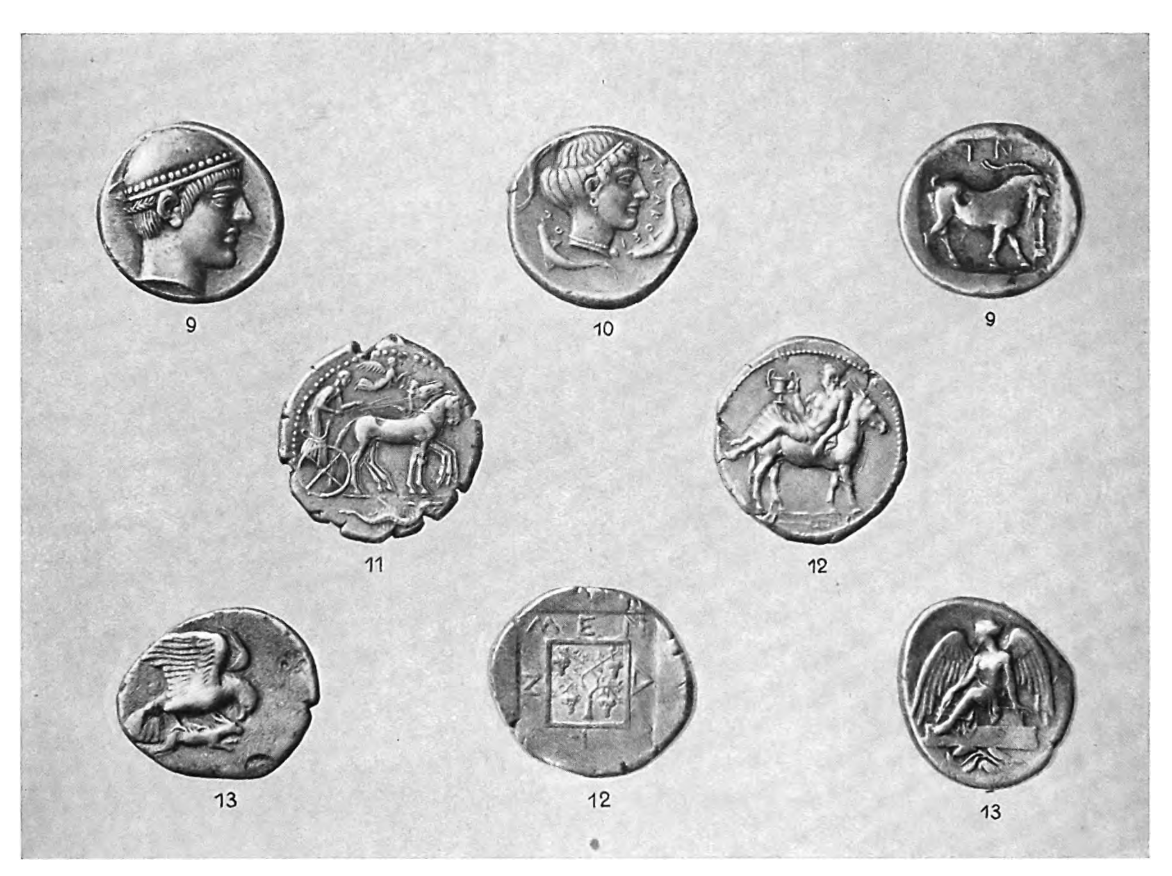
DIE GRIECHISCHEN MÜNZEN DER HAMBURGER KUNSTHALLE

VON

HANS BÖRGER

Im Rahmen der Hamburger Kunsthalle hat die Sammlung griechischer Münzen eine zwiefache Bedeutung. Einerseits bildet sie zusammen mit den römischen Münzen das zum Verständnis der Entwicklung unentbehrliche Präludium der Medaillensammlung, andererseits leitet sie über zu der auch räumlich anschließenden, erst kürzlich aus langem Dornröschenschlaf erwachten Abgußsammlung griechischer Skulpturen. Hervorgewachsen aus den bescheidenen Beständen des staatlichen Münzkabinetts, unterscheidet sie sich im Aufbau grundsätzlich von dem Typus der großen numismatischen Sammlungen. Sie verzichtet auf rein wissenschaftliche Gesichtspunkte, wie Vollständigkeit der Prägestätten und Lückenlosigkeit der Münzreihen und verfolgt nur das eine Ziel: zu zeigen, was die griechische Münze als Kunstwerk bedeutet. In dieser Einseitigkeit liegt ihre Stärke. Strenge Auswahl in bezug auf Qualität und Erhaltungszustand, klare Herausarbeitung der Höhepunkte der Entwicklung und mäßiger Umfang, der die Schaubarkeit garantiert, das sind die Gesichtspunkte, die von Anfang an beim Aufbau der Sammlung maßgebend waren.

Es mag zum Teil an der unmittelbaren Zugänglichkeit und Handlichkeit dieser von einführenden Publikationen begleiteten Sammlung liegen, daß sie vom Publikum ungleich stärker benutzt wird



MÜNZEN DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS VOR CHRISTI. ABB. II
9 AENUS, 10—11 SYRAKUS, 12 MENDE, 13 ELIS

als etwa die Antikenabteilung eines numismatischen Kabinetts. Wen trifft man in den Studienräumen der großen Münzsammlungen? Einige Fachleute oder Sammler, die Spezialstudien obliegen, hin und wieder einen Medailleur, der nach Vorbildern sucht oder einen zufällig auf dieses Grenzgebiet verschlagenen Archäologen. Der gebildete Kunstfreund fehlt fast völlig. Er fürchtet die Langeweile einer unübersehbaren, künstlerisch Wertvolles und nur wissenschaftlich Interessantes mit gleicher Liebe hegenden Fachsammlung. Oder er hat gar gegen die antike Münze als Sammelgebiet überhaupt ein Vorurteil, das erst einmal überwunden werden müßte. Diese Überwindung sollte bei einiger Liebe und Versenkung in den Gegenstand wenigstens in bezug auf die griechische Münze nicht allzu schwer sein, auch wenn man die gewiß merkwürdige Tatsache gebührend in Rechnung stellt, daß es bis vor kurzem kein zusammenfassendes Werk deutscher Sprache gab, das die Kunstgeschichte der griechischen Münze behandelt. Das Gebiet der griechischen Vase wird bis zur letzten Scherbe durchforscht und in zahllosen Publikationen gewürdigt, das Reich der griechischen Münze aber scheint als souveränes Territorium bisher für die meisten deutschen Archäologen — im Gegensatz zu ihren englischen Kollegen — kaum zu existieren. Merkwürdig, wie gesagt, denn der eine Kunstzweig ist so wichtig wie der andere, was wissenschaftliche Bedeutung und künstlerischen Eigenwert angeht.. Ob man sich als Sammler — vor die Wahl gestellt — für eine attische Meisterschale oder für das Dekadrachmon der Demarete von Syrakus entscheidet, das ist lediglich Sache der persönlichen Vorliebe. Höchstens daß sich einwenden ließe, die bemalte Vase sei ein Einmaliges, die Münze aber ein Serienprodukt. Aber auch das ist nur mit Einschränkungen richtig. Die Münze wurde nicht, wie heutzutage, auf maschinellem Wege hergestellt, sondern in primitiver Weise durch Hammerschlag aus freier Hand. Die Eisenstempel, deren man sich bediente, waren wenig widerstandsfähig und sprangen leicht, besonders bei Stücken mit hohem Relief. Von einer starken „Auflage“ konnte somit nicht

die Rede sein. Bald war der im Amboß eingelassene Stempel, bald der am Obereisen befestigte ergänzungsbedürftig, und es entstanden interessante, neuerdings mit großem Erfolge zur exakten Datierung herangezogene Stempelkoppelungen. Jeder neue Stempel war nicht etwa eine Kopie des alten, sondern eine Variante, denn jene griechischen Stempelschneider waren wirkliche Künstler, nicht zünftige Handwerker. Sie hielten Schritt mit den neuen Errungenschaften der Großskulptur. Nur ein kleiner Prozentsatz des Geprägten war fehlerfrei. Bald verschob sich das Metallstück unter dem Hammer und ein Münzbild geriet unscharf oder wurde durch einen zweiten, nachhelfenden Schlag nur notdürftig korrigiert, bald war der Schrötling im Umfang zu knapp geraten, und das Bild wurde an der Peripherie beschnitten. Oder die Münze bekam am Rande böse Sprünge, nahm absonderliche Formen an und was dergleichen Fehler mehr sind. Vergegenwärtigt man sich diese Umstände und addiert man in Gedanken noch die Verluste hinzu, die durch Abnutzung des Gepräges im Verkehr oder durch völlige Vernichtung — späteres Einschmelzen zum Beispiel — entstanden, so begreift man ohne weiteres, daß in jeder Hinsicht vollkommene, noch dazu vorzüglich erhaltene Exemplare aus den Glanzzeiten der griechischen Münzkunst auf dem internationalen Markt oft Gemäldepreise erreichen und nur noch wenigen Auserwählten zugänglich sind.



MÜNZEN DES AUSGEHENDEN FÜNFTEN UND DES VIERTEN JAHRHUNDERTS VOR CHRISTI. ABB. III

14 SYRAKUS, 15 ELIS, 16 CHALCIDISCHER BUND, 17 THURII

Nach den vorausgeschickten Bemerkungen werden wir die abgebildeten Stücke mit anderen Augen ansehen als derjenige, der, von der Beschäftigung mit modernen Münzen und Medaillen herkommend, Intaktheit und Fehlerlosigkeit des Gepräges für eine Selbstverständlichkeit hält. Auf die Quantität hin betrachtet, geben unsere fünf Münzgruppen nur einen kleinen Bruchteil der Kunsthallen-Sammlung wieder. Es fehlen die noch ganz primitiven, Münzen der Inseln des ägäischen Meeres und der kleinasiatischen jonischen Kolonien, die bis ins siebente vorchristliche Jahrhundert hinaufreichen und ihrerseits offenbar wieder von den frühesten lydischen Elektronmünzen inspiriert sind, sonst aber sind alle Etappen einer fast halbtausendjährigen Entwicklung durch vorzügliche Beispiele vertreten.

Weit davon entfernt, nur ein Echo der Monumentalskulptur zu sein, spiegelt die Münze doch alle Phasen ihrer Bewegung auf das eindringlichste

wider. Der Wechsel in den dargestellten Gegenständen, das Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten, von Tier- und Pflanzendarstellungen zu reichbewegten Figuren und Gruppen, der Übergang vom flachen zum hohen Relief und das Wiederabklingen seit der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, das Auftauchen des Porträts nach Alexander, die dekorative Rolle der Schrift — diese und andere Dinge zu beobachten und im Zusammenhange zu deuten, wird ein gebildetes Auge nie müde werden.

Wie eindrucksvoll schon die archaische Kunst selbst die simpelsten Dinge zu interpretieren verstand, zeigt zum Beispiel die auf Abb. I als Nr. 7 wiedergegebene Ähre — das Symbol der Demeter — auf einer Münze von Metapont, einer Griechenstadt Unteritaliens. Es ist, als ob man nie zuvor die Schönheit einer Gerstenähre mit Bewußtsein erlebt hätte! Oder man betrachte den auf Apollon zu beziehenden Dreifuß — ein an sich sehr alltägliches Gerät — auf der Münze von Croton oder den sich umwendenden Stier auf derjenigen von Sybaris (Abb. I, Nr. 2 und 3). Überall dieselbe Schlichtheit und Größe der Anschauung! Wundervoll zudem, wie auf diesen hochaltertümlichen Stücken aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts bereits die Schrift künstlerisch in die Berechnung eingestellt ist und wie fein die Randform zum Ganzen stimmt. Sehr merkwürdig nebenbei und bisher unerklärt die Tatsache, daß diese verhältnismäßig großen Münzen der unteritalischen Achäerkolonien das Bild der Vorderseite auf dem Revers vertieft wiederholen, aber mit kleinen Abweichungen, also aus besonders geschnittenen Stempeln.

Derselben Gruppe und Zeit wie die erwähnten Stücke gehört auch das für dieses Stadium der Münzkunst ungewöhnlich reich gezeichnete Didrachmon von Caulonia an (Abb. I, Nr. 5), mit dem als Reinigungsgott charakterisierten nackten Apollon, wie er den Lustrationswedel schwingend und einen Winddämon auf dem linken Arm haltend dahinschreitet. Der Hirsch im Felde rechts, der auf Apollon als Jagdgott anspielt, kehrt als selbständiges Münzbild auf einer jüngeren, bereits der Frühzeit des fünften Jahrhunderts angehörenden Didrachme wieder (Abb. I, Nr. 6), diesmal nach vorn blickend und durch einen vor ihm aufsprießenden Lorbeerstrauch bereichert, der zusammen mit den lockeren Formen der Schrift (rückläufig geschriebener Anfang des Stadtnamens) und des Geweihs in reizvoller Weise das Rund füllt. Der als Pendant abgebildete prächtige Hahn schmückt die Vorderseite einer ungefähr derselben Zeit angehörigen Didrachme der nordsizilischen Stadt Himera (auf dem nicht wiedergegebenen Revers eine Krabbe). Die Mitte der Gruppe nimmt das großartige Gorgonenhaupt einer mit den beiden letzten Stücken ungefähr gleichaltrigen Münze der mazedonischen Stadt Neapolis ein (Abb. I, Nr. 4; auf der Rückseite, nur ein bildloser Einschlag des Obereisens), und als jüngstes Glied in der Kette schließt sich endlich die wohlerhaltene, derb, aber schlagkräftig gezeichnete Tetradrachme von Athen an mit dem Kopf der Stadtgöttin und der ihr geheiligten Eule. Wie das Tier in dem vertieften Viereck steht und mit Ölzweig und Schrift zusammengeht, das ist meisterhaft. Der Ölblätterschmuck am Helm der Athena weist auf die ruhmvolle Schlacht bei Salamis hin, und der Stil ist durchaus altertümlich, geprägt aber ist die Tetradrachme wahrscheinlich erst gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts, zu einer Zeit, als die attische Kunst sich schon anschickte, die höchsten Gipfel zu erklimmen. Ein frühes Beispiel bewußten Archaisierens: man trug Bedenken, die Typen stark zu verändern, die in dem weiten Umlaufgebiet der attischen Währung — von Ägypten (wo zum Beispiel unser Stück gefunden wurde) bis zum Skythenlande — einmal eingeführt und beliebt waren.

Wie die Entwicklung nach der Auflösung des archaischen Stiles weiterging, um über verschiedene Zwischenphasen zu völliger Freiheit der Anschauung und der künstlerischen Mittel fortzuschreiten, zeigt unsere zweite Münzgruppe, die zeitlich etwa von 470 bis 420 v. Chr. reicht. Voran stehen zwei Varianten syrakusischer Tetradrachmen. Beide zeigen den von Delphinen umgebenen Kopf der Quellnymphe Arethusa (Abb. II, Nr. 10) und den an Gelons olympischen Sieg erinnernden Rennwagen (Abb. II, Nr. 11), über dessen Rossen Nike mit dem Kranze schwebt, während unter ihm die Pistrix — ein fabelhaftes Seeungeheuer — angebracht ist, das auf den Sieg Hierons I., des Bruders und Nachfolgers Gelons über die Etrusker bei Kymä (474 v. Chr.) bezogen wird.

Der jüngeren dieser beiden Tetradrachmen, deren Kopfseite Nr. 10 wiedergibt, reiht sich zeitlich die-

jenige von Aenus an (Abb. II, Nr. 9), ein wahres Prachtbeispiel des sogenannten strengen Stils. Der Hermeskopf auf der um 460 v. Chr. geprägten Münze dieser einst so wohlhabenden mazedonischen Handelsstadt – sie lag etwa an der Stelle des heutigen Kawalla – rückt in seiner alle Finessen der Modellierung verschmähenden Großformigkeit und in seiner ungeheuren Vitalität in die direkte Nachbarschaft der Olympiaskulpturen, wie denn überhaupt die nordgriechischen Münzen zu den herrlichsten gehören, die wir besitzen. Köstlich auch in ihrer schlichten Naturwahrheit die Rückseite mit dem Steinbock, dem heiligen Tier des Hirtengottes Hermes!

Rund ein Menschenalter jünger als unsere Tetradrachme von Aenus, aber ebenfalls nordgriechischen Ursprungs, ist die als Nr. 12 abgebildete kostbare Münze von Mende. Diese im Altertum wegen ihres vorzüglichen Weines weit berühmte Stadt lag auf der Halbinsel Chalcidice. Sie führt als Münzbilder in dieser Zeit den auf einem Esel reitenden Dionysos und – auf der Rückseite – einen in nordgriechischer Weise von einem Schriftviereck umrahmten Rebstock. Die Art, wie der bärtige Gott mit entblößtem Oberkörper in überaus freier leichter Wendung auf dem Tiere lagert und weinselig den gefüllten Kantharos erhebt, wäre nicht denkbar, wenn nicht inzwischen jenes Stadium der attischen Entwicklung, das durch die Parthenonskulpturen bezeichnet wird, zum Allgemeingut künstlerischer Anschauung geworden wäre.



MÜNZEN DES VIERTEN JAHRHUNDERTS VOR CHRISTI. ABB. IV
18 LAMPSAKUS, 19 SAMUS, 20 EPHESUS, 21 PANTICAPAEUM

In derselben Linie führt das etwas jüngere Didrachmon von Elis weiter (Nr. 13), mit welchem wir die zweite Gruppe beschließen. Auf der Vorderseite erscheint ein Adler, der auf einen flüchtigen Hasen einhackt, auf der Rückseite Nike, auf zweistufiger Basis sitzend und das Szepter haltend. Beides Vorwürfe, wie sie nicht schöner gedacht werden können für eine Münze, die einst auf dem Festplatz von Olympia von Hand zu Hand ging: das günstige Omen des aus seeligen Höhen auf ein Wild herabschießenden Boten des olympischen Zeus und die von allen Herzen heißersehnte Spenderin unsterblichen Ruhmes.

So blühend das Münzwesen des griechischen Mutterlandes gewesen ist, so viele hervorragende Leistungen aus seinen unzähligen Prägestätten hervorgegangen sind, in doppelter Hinsicht wurde es von den weit reicheren westlichen Kolonien in

Unteritalien und Sizilien übertroffen: durch die Dichtigkeit und Kontinuität der Serien und durch die Tatsache, daß hier seit den dreißiger Jahren des fünften Jahrhunderts die Künstler häufiger aus dem Dunkel der Anonymität hervortauchen und ihre Werke signieren. Von einem der berühmtesten der sizilischen Meister, von Kimon, wurden die Stempel der kostbaren Dekadrachme geschnitten, welche die Syrakusaner nach dem Siege über die Athener (413/12 v. Chr.) als Festmünze schlagen ließen. Auf der Kopfseite dieses „Medaillons", das im Mittelpunkt der dritten Münzgruppe steht (als Nr. 14), erscheint wiederum die syrakusische Quellnymphe Arethusa, aber im Gegensatz zu den früher erwähnten Stücken nun in höchstem Relief vorgetragen und auf das feinste durchmodelliert. Das reiche und delikate Beiwerk, die Fülle der überall aus dem prächtig bestickten Haarnetz hervorquellenden Locken und Löckchen, das kostbare Geschmeide, das graziöse Spiel der Delphine, in welchem die prickelnde Vielteiligkeit der Form nach der Peripherie zu ausklingt – alles das vereinigt sich zu einer Wirkung von berauschender Üppigkeit. Auf der Ampyx, dem Stirnreif, hat der Künstler mit seinem Anfangsbuchstaben signiert, auf dem unteren Delphin nochmals mit seinem vollen Namen. Wie der Arethusakopf der Vorderseite ist auch der Rennwagen der Rückseite mit allen Mitteln einer virtuos gewordenen Kunst bewältigt. Kimon hat den gefährlichen Moment des Wendens an der Zielsäule gewählt. Während sich der Wagenlenker leidenschaftlich vorbeugt und die aufgeregt wiehernden Pferde zur höchsten Eile antreibt, rauscht eine herrliche Nikefigur heran, um ihm den Siegeskranz zu reichen. In dem Kreisabschnitt unter der Fußleiste sind die einzelnen Teile einer Rüstung abgebildet, daneben das erklärende Wort ΑΘΛΑ (Kampfpreise) – eine Anspielung auf das Siegesfest der Assinarien, bei denen unter anderem auch eine komplette athenische Hoplitenrüstung ausgesetzt zu werden pflegte.

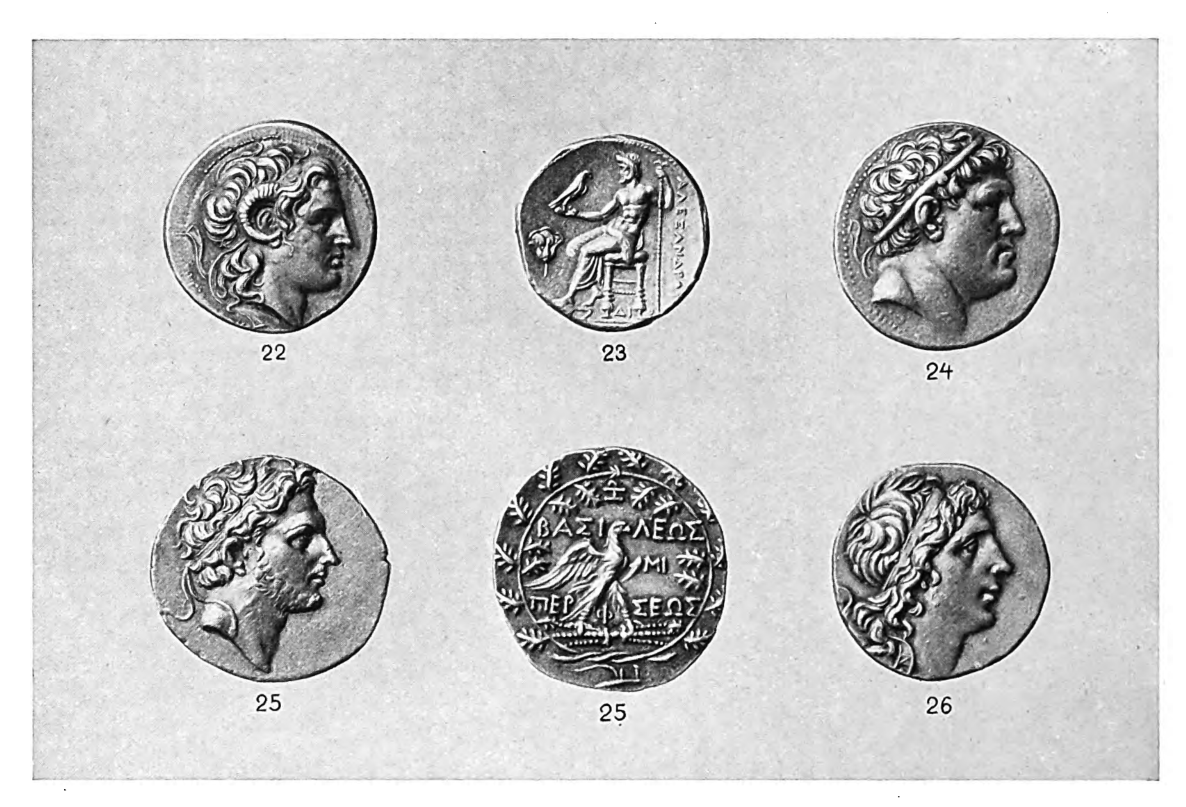
Dieselbe Pracht und Üppigkeit, die für Kimons Meisterwerk charakteristisch ist, kennzeichnet auch die Tetradrachme, welche die an der Stelle des zerstörten Sybaris gegründete athenische Kolonie Thurii bald nach 400 v. Chr. schlagen ließ (Abb. III, Nr. 17). Die Vorderseite dieses herrlichen, nur in diesem einen Exemplare erhaltenen Gepräges zeigt den Kopf der Athena in reich skulpiertem attischem Helm – eine Huldigung der Kolonie für die Mutterstadt –, die Rückseite den von den Münzen des alten Sybaris übernommenen Stier, aber nicht in der ruhigen Haltung der archaischen Zeit, sondern in stärkster Aktion, mit gesenktem Haupt und wild die Flanken peitschendem Schweif einen unsichtbaren Gegner angreifend, ein Bild von einer Großartigkeit und zugleich von einer Harmonie der Komposition (man beachte die formale Rolle der Schrift und des unter der Bodenleiste als Beizeichen angebrachten Fisches!), daß sie niemand vergißt, der sie einmal erblickt hat.

Die Tendenz zum Individuellen und die Subtilität der Oberflächenbehandlung, welche wir bei dem Arethusakopf Kimons und dem Athenakopf von Thurii bemerken, steht in ausgesprochenem Gegensatz zu der typisierenden, nur auf die großen Formzusammenhänge eingehenden Weise der früheren Zeit und mahnt uns daran, daß wir bereits an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts stehen. Das Innenleben tritt in den Vordergrund des Interesses, und es gibt keine Regung der menschlichen Seele von holdseliger Träumerei, rührender Hingabe und verhaltener Trauer bis zu pathetischer Wildheit und leidenschaftlichem Schmerz, der in der Kunst dieses Zeitalters nicht beredten Ausdruck gefunden hätte. Die olympischen Götter steigen zu den Menschen herab. Die Hoheit des phidiasischen Zeus weicht milder Kontemplation wie bei dem um 360 v. Chr. geprägten Didrachmon von Elis (Abb. III, Nr. 15) oder bei dem entzückenden Goldstater von Lampsakus (Abb. IV, Nr. 18), und aus der ethischen Lichtgestalt des delphischen Gottes wird ein schwärmerischer Jüngling von bezaubernder, fast weiblicher Schönheit wie auf der herrlichen Tetradrachme des chalcidischen Bundes (Abb. III, Nr. 16).

Bis in die Mitte des vierten Jahrhunderts hielt sich die griechische Münzkunst, in der, wie unsere Abbildung IV zeigt, auch der kleinasiatische Osten eine bedeutende Rolle spielte, in ihrer Vielseitigkeit und gemmenhaft zierlichen Vollendung auf fast unveränderter Höhe. Der unendliche Reichtum an Münzbildern beginnt erst zu versiegen seit dem Aufkommen der mazedonischen Königsdynastie und der damit verbundenen Aufhebung vieler bisher autonomer Prägestätten. Im Zusammenhang mit der jetzt einsetzenden Massenhaftigkeit der monarchischen Münzung werden dann auch die künstlerischen Leistungen ungleichmäßiger, und an

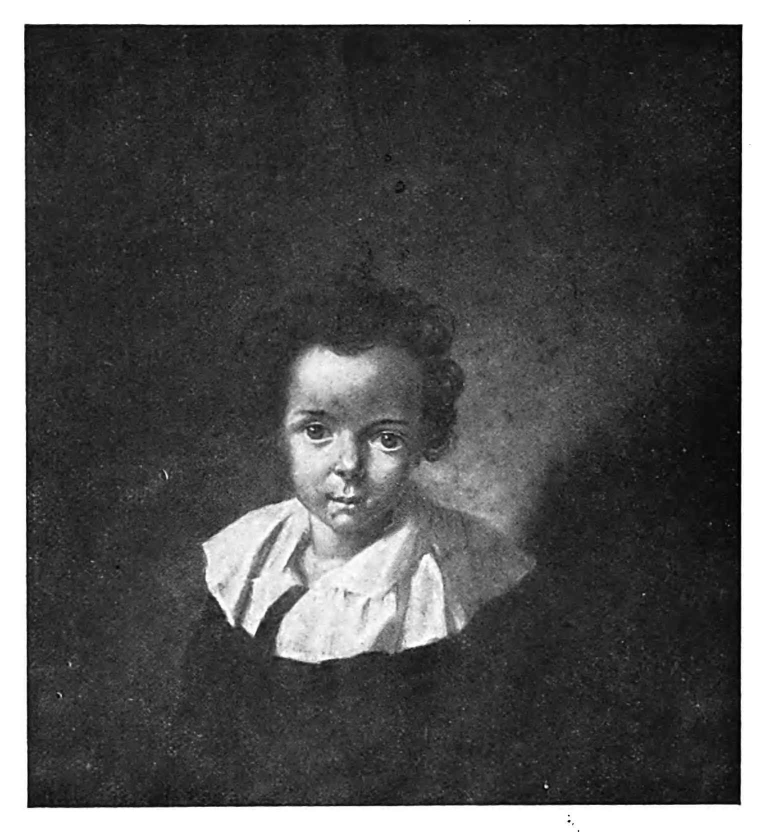






MÜNZEN DES VIERTEN BIS ERSTEN JAHRHUNDERTS VOR CHRISTI. ABB. V
22 LYSIMACHUS VON THRACIEN (306—281), 23 ALEXANDER DER GROSSE (336—323), 24 EUMENES I. VON PERGAMUM (263—241), 25 PERSEUS VON MAZEDONIEN (178—168), 26 MITHRADATES VI. VON PONTUS (121—63)

die Stelle gediegener handwerklicher Durchbildung tritt häufiger – besonders bei den etwas vernachlässigten Rückseiten – ein auf flotte, effektvolle Wirkung ausgehendes Ungefähr. Aber dieselben Ursachen, die zu den geschilderten Einbußen führten, brachten anderseits auch neues Leben und neue Aufgaben: das bisher streng verpönte Herrscherporträt beginnt anstatt der Göttergestalten die Vorderseiten der Münzen zu besetzen, bei Alexander dem Großen noch unter göttlicher Maske, bei den Dynasten der hellenistischen Reiche aber bereits offen und unverbrämt. Von der besonderen Schönheit dieser Königsbilder mögen die auf Abbildung V zusammengestellten Stücke einen Begriff geben. Selbst bei einer so sachlichen und eng an das Objekt bindenden Aufgabe wie dem Porträt behauptet der Grieche, im Gegensatz zum Römer, seine künstlerische Souveränität auf das glänzendste. Was er zu geben hatte, war mehr als ein treues, in den Einzelheiten verläßliches Konterfei. Von den Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung zu den bewegenden Gewalten der Seele vordringend, schuf er das Charakterbildnis. Und es gelang ihm, die Einbildungskraft mit intuitiver Sicherheit in die von ihm vorgezeichneten Bahnen zu lenken, ob er die geniale Note im Antlitz des großen Alexander (Abb. V, Nr. 22, auf einer Münze des Lysimachus) oder die siegreich über das Fleisch triumphierende Willenskraft des Philetairos (auf einer Tetradrachme des Eumenes I. von Pergamon, Nr. 24), ob er die dekadente Sensibilität des unglücklichen letzten Mazedonierkönigs Perseus (Nr. 25) oder die zügellose Wildheit des Halbbarbaren Mithradathes VI. zu schildern unternahm. Diese herrlichen Bildnisse leuchten wie glänzende Sterne aus der in ungewissem Halbdunkel versunkenen Geschichte der Diadochenzeit zu uns herüber. Sie werden die Vorstellung beschäftigen, solange es Menschen gibt, denen Augeneindrücke zu seelischen Erlebnissen werden.



FRANZ KRÜGER, KINDERBILDNIS. SCHWARZE UND WEISSE KREIDE

AUS MEINEM SAMMLERLEBEN

VON

JULIUS AUFSEESSER

VI

Als in den achtziger Jahren die Kunsthandlung von R. Wagner, in weiten Kreisen durch den Vertrieb japanischer Kunstwerke und Kunstdrucke bekannt, noch ihr kleines, gemütliches Lokal in der Dessauer Straße inne hatte, das, so einfach seine Räume gegen die Ausstattung unserer Tage gehalten waren, doch von der undefinierbaren, prickelnden Stimmung, die wir künstlerisch nennen, als wären wir aus dem Treiben des Alltags durch einen geheimnisvollen, unsichtbaren Wall in eine ganz andere Atmosphäre versetzt, erfüllt war und nur von den bessersituierten Kunstsammlern besucht wurde, war Herr Hermann Pächter der Besitzer der altrenommierten Firma.

Es war dies eine so ganz anders geartete Persönlichkeit als die meisten Vertreter des Berliner Kunsthandels. Von jener scharfen Intelligenz zwar, die der Kunsthandel überhaupt erfordert, aber mit starker persönlicher Note und ganz ohne die repräsentative Feierlichkeit, welche man in den vornehmen führenden Kunstsalons anzutreffen gewohnt war. Das kam vielleicht daher, daß Herr Pächter erst Kunsthändler in zweiter Instanz geworden, und bevor er die angesehene Kunsthandlung in Berlin erworben, in Bremen oder Stettin, wie man sagt, als Besitzer einer Brauerei ganz anderen Idealen gelebt hatte.

So ist er unbeschwert von allen kunsttraditionellen Sentimentalitäten unter die in der Dessauer








AUGUST VON KLÖBER, WANDFÜLLUNGEN FÜR EINEN BERLINER SALON

infolge seiner kaufmännischen Genialität und Menschenkenntnis hat er sich auf den Gebieten, welchen er bald seine Aufmerksamkeit zuwandte, einen starken Einfluß und eine persönliche Geltung zu schaffen gewußt, die bald den Namen seiner Firma zurücktreten ließ, so daß man weniger vom Hause R. Wagner als von Herrn Pächter wußte.

Es war so gerade um die Zeit, da Deutschland, Berlin voran, aus dem Gröbsten heraus war, solide Vermögen sich einige Jahrzehnte nach dem Kriege von 70/71 gebildet hatten, das Interesse an Kunst erwachte, die Moderne schüchtern von sich reden machte. Wo es zum Requisit einer luxuriösen Haushaltung von Stil gehörte, irgend etwas von Menzel an der Wand zu haben, wo die Achenbachs eine Rolle spielten, wo man, um als Kunstverständiger zu gelten, vor den impressionistischen Landschaften und Porträts von Max Liebermann im alten Salon Schulte vor den Umstehenden zu konstatieren hatte: „So 'ne Schmiererei!" oder „Ein vernünftiger Mensch wird doch so 'n Bild nicht kaufen!" und wo von Manet und Monet und sonstigen französischen Impressionisten nur seltene, ganz leise Harfentöne in den deutschen bürgerlichen Kunstwald hineinklangen.

Straße angehäuften Kunstwerke aus den Ländern, ebenso der aufgehenden Sonne, als solchen der untergehenden getreten und sein gesunder, an den Überlieferungen der alten Hansastadt geschulter Kaufmannsgeist hat sich daran genügen lassen, festzustellen, daß, wie im Handel im allgemeinen, so auch in der Kunst, ein aus einer wohlakkreditierten Fabrik stammendes Stück, begehrter und infolgedessen besser kaufmännisch zu verwerten ist, als ein geniales Machwerk von einem armen Teufel, dessen Name nicht einmal im Künstlerlexikon zu finden ist.

Pächter hat sicher nicht den Anspruch erhoben, als Kunstrichter oder gar als Mäzen zu gelten, sondern sich ganz als Kaufmann gefühlt, aber eben

Aus solchen und ähnlichen Niederschlägen des Kunstempfindens mußte sich Pächter sein System zur tatkräftigen Nachhilfe des aufblühenden Interesses für Kunst in Berlin aufbauen, und es spricht ebenso für sein gesundes Fühlen wie für sein kaufmännisches Genie, daß er zu seinem Hausgott Adolf, damals noch nicht „von" Menzel, erkor.

Menzel war zwar schon damals ein Idol, zu dem man betend aufblickte, aber er war kein milder Gott, am wenigsten im persönlichen Verkehr; viele hatten ihn zwar im Weinrestaurant Frederich, wenn er in sanftem Schlummer lag, ehr-

fürchtig angestaunt, ihm aber im wachen Zustande entgegenzutreten, war keine ganz leichte Aufgabe. In die Höhle des Löwen vorzudringen, den kleinen, strengen Herrn mit den rollenden Augen zu überwinden — dazu gehörte Mut und Geschicklichkeit. Herr Pächter besaß beides, er kam, wie die Geschichte meldet, sah und siegte und durfte sich bald einer Art Seelenfreundschaft mit dem schwierigen Meister rühmen, die gestützt war auf Menzels Respekt vor der kaufmännischen Tüchtigkeit seines Abnehmers.

Pächters Verdienste — und ich spreche jetzt nicht von solchen materieller Natur, sondern von seinen Verdiensten um die Kunst — dürfen aber dabei nicht unerwähnt bleiben, denn neben den Mengen früher Handzeichnungen und interessanter farbiger Studien, hat er die wundervollsten Arbeiten des Künstlers, zum Teil Jugendarbeiten und seit Jahrzehnten ängstlich allen spähenden Blicken verborgen, an das Licht des Tages gefördert und so eine Schaffensperiode des Künstlers erschlossen, welche an Glanz in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ihresgleichen hat.

Pächter war nun offiziell Vermittler für das, was man ein „gutes Stück von Menzel" nannte und wenn es auch irgend ein Tollkühner außer ihm unternommen hat, sich an die kleine Exzellenz selbst heranzupirschen, — es gab nur die eine einzige Antwort: „Gehen Sie zu Herrn Pächter!" —

Die Gemeinde der Menzelsammler ist eine ungemein zahlreiche und besteht in überwiegender Mehrzahl, selbst wenn von der größeren oder geringeren Kaufkraft des einzelnen abgesehen wird, aus Sammlern Menzelscher Graphik, jenen kleinen entzückenden Improvisationen als Gelegenheitskarten für eine Festlichkeit oder ein historisches Ereignis gedacht, oder den herrlichen Versuchen mit Pinsel und Schabeisen oder den Illustrationen zu vaterländischen Begebenheiten, besonders zur Geschichte Friedrichs des Großen. Es ist in ihnen die ganze Größe Menzels als Zeichner ausgedrückt und ihr Erwerb verbietet sich auch solchen Sammlern nicht, deren Kaufkraft an dem Erwerb der größeren Originalarbeiten, wie Ölgemälde oder Gouachen, scheitern müßte. So ist es begreiflich, daß auch diesem Gebiete Pächter sein Interesse zugewandt hat, daß man bei ihm mit Graphik reich versehene Mappen fand, und man brauchte kein Krösus zu sein, um daraus Erwerbungen vornehmen zu können.

Nicht minder galt dies für jene kleinen, köstlichen Bleistiftzeichnungen, deren Vorwurf oft die unbeachtetsten Objekte abgaben, ein ausgespannter Bauernwagen mit langer Deichsel, irgendein originell gebogener Brunnenschwengel, oder ein paar Zweige an einer zerbröckelnden Mauer oder wieder andrerseits die kompliziertesten Stellungen einer Hand, eines Modells, nicht zu vergessen die Legion der grisailleartig, wie durch Zauberhand hingesetzten Landschaften und Veduten. Von all diesen Dingen fand man in der Dessauer Straße in kleinen, unscheinbaren Mäppchen verwirrende Mengen, — nicht wie heutigen Tags jedes Stück in feinen Passepartouts, die den Wert des Stückes voll unterstreichen sollen, — sondern bunt durcheinandergewürfelte Blättchen, so wie der Meister sie aus seinen unerschöpflichen Skizzenbüchern herausgelöst, oft herausgerissen und in seines Seelenfreundes Pächter Hand gelegt hatte.

Und wie schon bemerkt, man brauchte kein Krösus zu sein, denn ganz einfache Stücke, d. h. solche, die man nach der Art des Objekts also bezeichnen konnte, waren schon für 80 Mark erreichbar, und sie stiegen je nach Beschaffenheit, Qualität und sogar Größe bis zur schwindelnden Höhe von 200 bis 250 Mark. Und wer etwas von Kunst verstand, der konnte sich feine Kunstwerke heraussuchen, wie etwa die hingehauchten Landschaften aus Kassel vom Jahre 1848 oder die großartigen Architekturstücke, Erinnerungen der Reisen nach Bayern, Salzburg und Wien, denn Herr Pächter kaufte seine Zeichnungen, wenn der alte Meister guter Stimmung war in ansehnlichen Mengen „en bloc" ein und bezeichnete deren Verkaufspreise dann im einzelnen nach seinem ganz persönlichen Empfinden. Natürlich gab es auch ganz große Stücke, denn bei einem separat gehaltenen, weniger umfangreichen, aber doch recht ansehnlichen Convolut bedeutete mir Herr Pächter einmal, daß dieses nur ganz teure wertvolle Blätter enthielte, so um 400 Mark herum das Stück.

Pächters Verhältnis zu Menzel hatte sich im Laufe ihres geschäftlichen Verkehrs so vertieft, daß der Künstler zumeist den Anregungen seines Vertrauensmannes, selbst wenn sie rein künstlerischer Natur waren, Folge leistete und mir selbst war einst Gelegenheit geboten, hierüber Einblick zu erlangen.

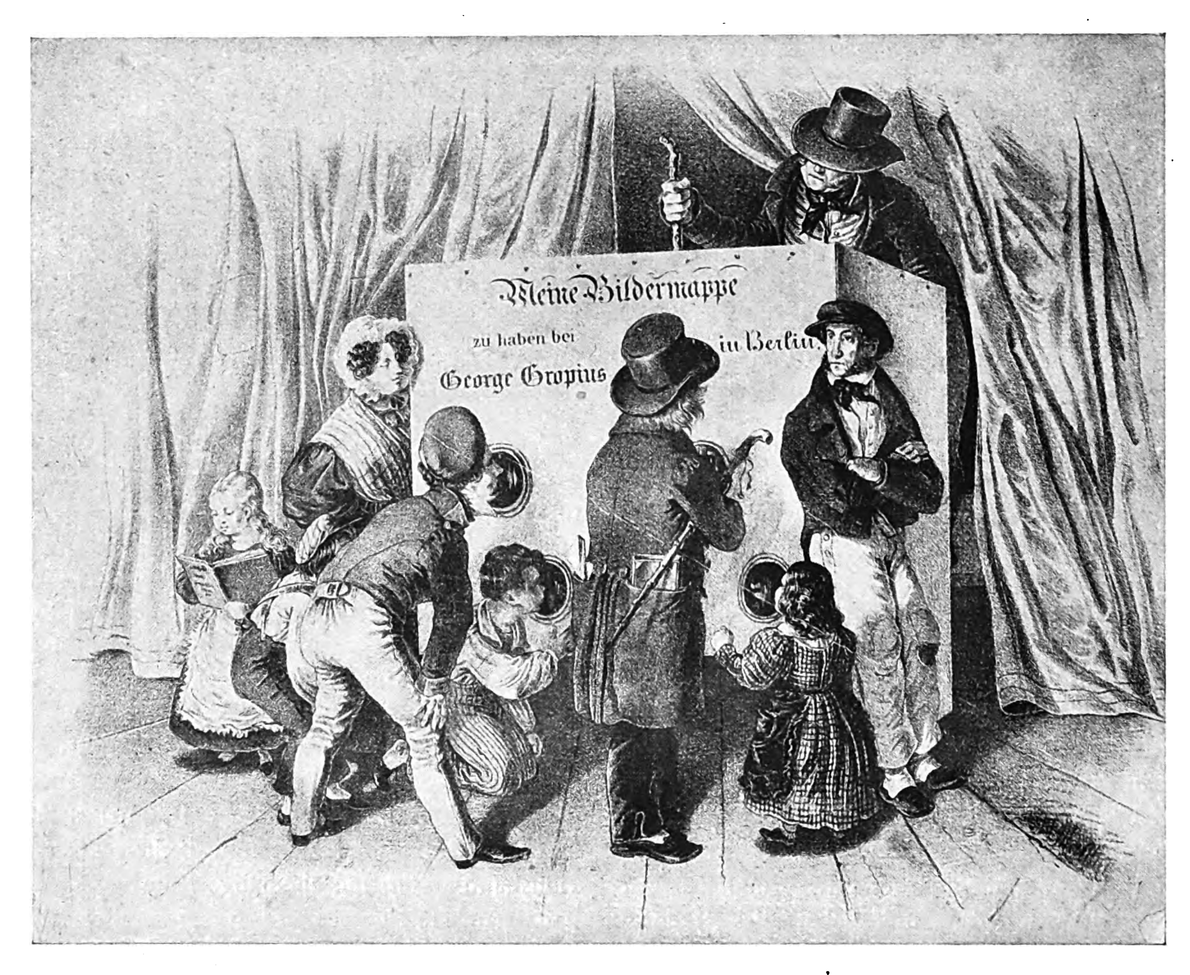


BERNHARD RODE, DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS, GRISAILLE

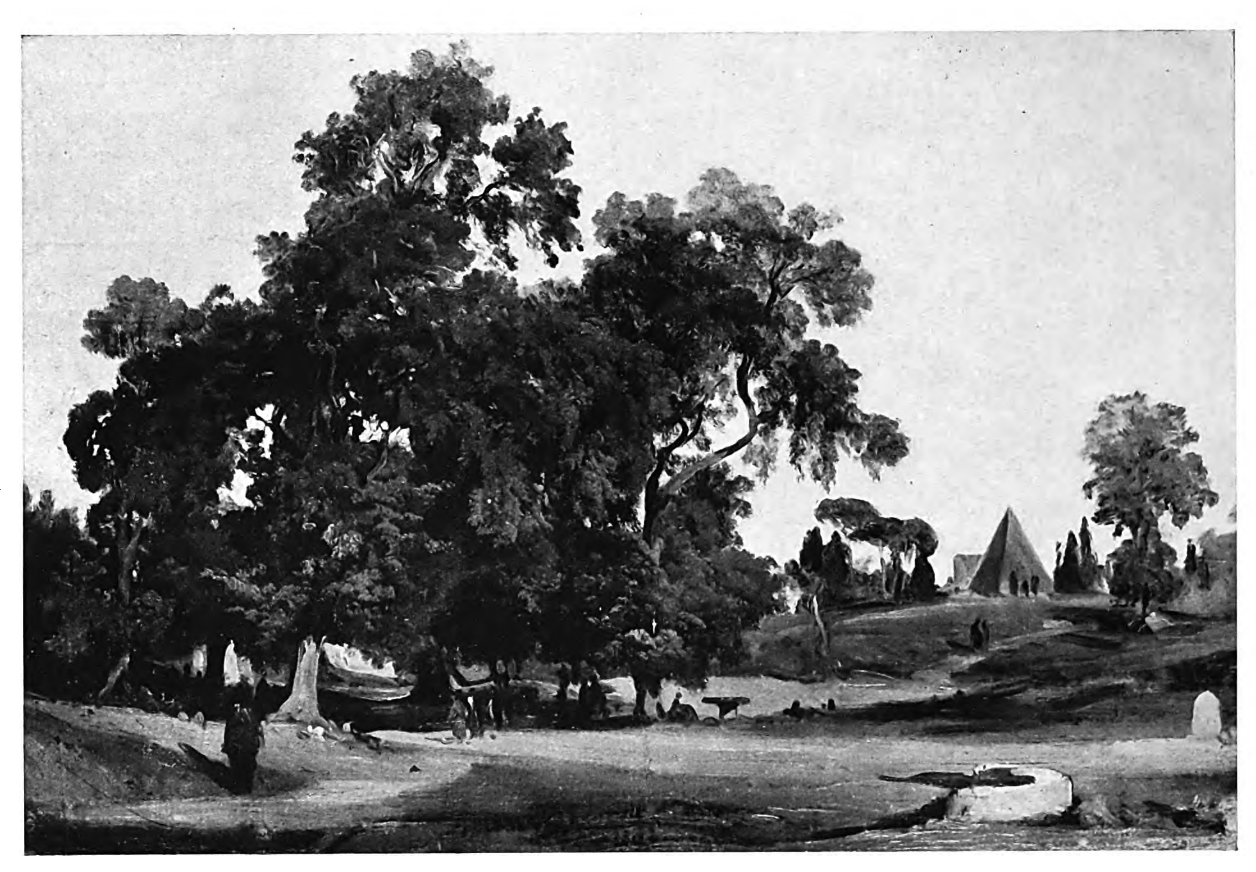
Ich hatte ein kleines, ganz verwischtes Pastell aus Menzels früher Zeit, dessen farbiger Reiz mich im ersten Augenblick bestach, erworben. Auf demselben waren nur wenige Striche des Hintergrundes, der wohl eine Kirche vorstellen konnte, stehen geblieben, ferner der halbverwischte Kopf einer Bäuerin und ein Etwas, das einst irgendein Federvieh vorgestellt haben mochte. Der Rest bestand aus unbestimmbaren Formen, und nachdem ich mich einige Monate mit der Entwirrung des Vorganges nutzlos geplagt und dabei alles Interesse für das zerstörte Werk verloren hatte, entschloß ich mich leichten Herzens, die Entzifferung anderen zu überlassen und so bot ich das Bildchen Pächter, der für Menzelfunde ungemein eingenommen war, zum Kaufe an. Er besah sich die rätselhafte Darstellung kurze Zeit, gewann die Überzeugung, ein zweifellos echtes Menzelbild in Händen zu haben, erwarb es für sich und rief mir beim Fortgehen schalkhaft lächelnd zu: „Mit diesem kranken Menzelchen werden Sie noch Ihr Wunder erleben, da macht mir die Exzellenz einen funkelnagelneuen Menzel daraus!" — Und Pächter hat Wort gehalten und mich die versprochene Überraschung erleben lassen, denn nach des Künstlers Tode fand ich auf der großen Gedächtnisausstellung der Nationalgalerie und später in Tschudis Menzelwerk unter Nr. 683 ein nagelneues Pastellbild mit 1901 bezeichnet und betitelt „Der neue Haushahn" — meine ehemalige Ruine! Sie prangte ganz „auf Neu gearbeitet" in den herrlichsten Farben und zeigte in einer Barockkirche unter anderen Figuren eine alte Bäuerin den Rosenkranz betend, vor sich den eben frisch kirchlich geweihten neuen Haushahn in schillerndem, echt Menzelschen Federkleid. Herrn Pächters Einfluß hat also das Bildchen wirklich neu erstehen lassen, aber damit in der Kunsthistorie des neunzehnten Jahrhunderts eine ganz heillose Verwirrung angerichtet, denn Hugo von Tschudi schreibt in sei

nem Buche „Der junge Menzel" ganz ratlos über diese Datierung: „Das Pastell, der neue Haushahn, scheint eine völlige Ausnahme zu sein". — Wenn er geahnt hätte!

Das populär gewordene Ölbild „Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn", eine Perle in Menzels Werk, ist durch Pächter erst aus privatem Besitz gelöst und der größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Es befand sich im Besitze des bekannten Bremer Sammlers Dr. H. H. Meier, mit welchem Pächter geschäftliche Beziehungen verbanden, und er hat es von diesem in trefflicher Erkenntnis seines hohen künstlerischen und wohl auch materiellen Wertes gegen einen Pack Menzelscher Lithographien, Probedrucke aus dem Armeewerk, eingetauscht, und an der Stelle unterzubringen verstanden, wohin allein es gehört, in der Nationalgalerie. (Fortsetzung folgt.)



ADOLF MENZEL, KREIDELITHOGRAPHIE. BISHER UNBEKANNTE JUGENDARBEIT UM 1833



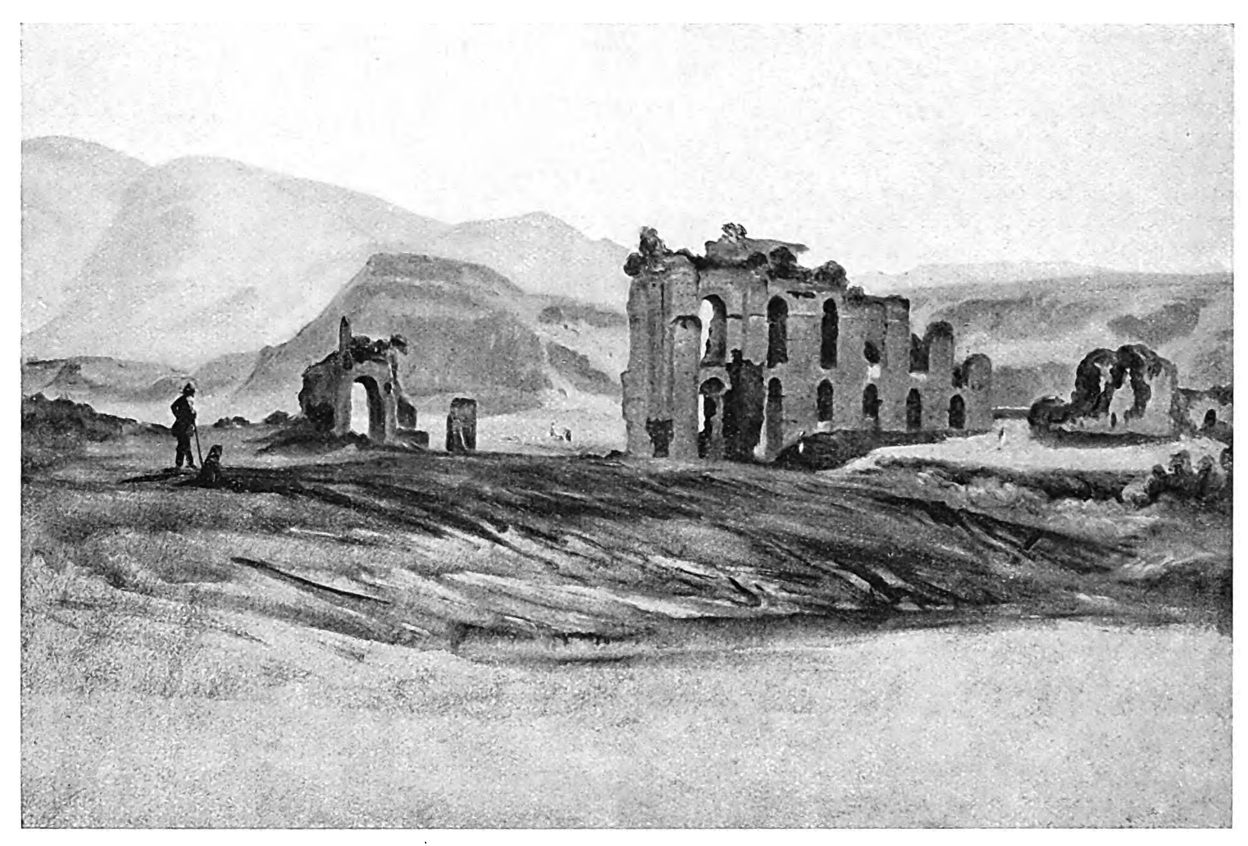
ARNOLD BÖCKLIN, DIE PYRAMIDE DES CESTIUS. 1851

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

BÖCKLINS LANDSCHAFTSSTUDIEN

Hans Wendland hat in Amerika einunddreißig Landschaftsstudien entdeckt und darin jene römischen Studien Böcklins erkannt, die im Herbst 1851 an zwei amerikanische Bekannte des Künstlers verkauft worden sind. Die Zuschreibung, die durch einige Notizen und Signaturen unterstützt wird, scheint richtig zu sein. Wendland hat die Bilder der Kunsthandlung Hugo Perls in Berlin überlassen, die die Kollektion nächstens öffentlich zeigen will, nachdem eine Ausstellung in Zürich bereits stattgefunden hat. Es sind, sowohl in der Schweiz wie in Deutschland, Zweifel laut geworden, ob es sich hier wirklich um Studien von Böcklin handle oder ob die einunddreißig Bilder alle von einer Hand seien. Der Name Oswald Achenbach ist aufgetaucht; auch Drebers und Schirmers Name ist genannt worden. Da alle Bilder unzweifelhaft von einer Hand sind, denn die Malweise ist bis ins Einzelne dieselbe, und da die Zuschreibung einiger der besonders charakteristischen Studien an Böcklin durch triftig klingende Gründe gestützt wird, so erscheinen die Zweifel hinfällig. Dafür ergibt sich die Tatsache, daß Böcklin um 1850 so gemalt hat, daß seine Bilder mit Arbeiten von Oswald Achenbach, Dreber und Schirmer sehr wohl verwechselt werden können. Das heißt, diese Studien sind keineswegs so persönlich, daß man sagen müßte: nur Böcklin kann sie gemalt haben. So bestätigen sie es, daß Böcklins spätere Originalität, die ihn einzig gemacht hat, nicht eine Originalität des Auges, der Hand und der Malweise gewesen ist, sondern eine Originalität der denkenden Phantasie. Darum sind diese Bilder wichtiger für die Kenntnis der Entwicklung Böcklins und der Romantik der deutsch-römischen Naturauffassung, wichtiger also für den Kunsthistoriker als für den Liebhaber bedeutender Kunstwerke. Sie werden den Museen willkommener sein als den Sammlern. Hier und dort erklingt ein Ton, der an Corot denken läßt, doch verklingt er auch gleich wieder; eine entscheidende Grenze wird nie überschritten. Der Fund ist merkwürdig und höchst interessant. Böcklins Bedeutung wird dadurch aber nicht berührt, es wird ihr nichts hinweggenommen und nichts hinzugefügt.

Karl Scheffler.



ARNOLD BÖCKLIN, AQUÄDUKT BEI TIVOLI
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

BILANZ DER ARCHITEKTUR

VON

PAUL ZUCKER

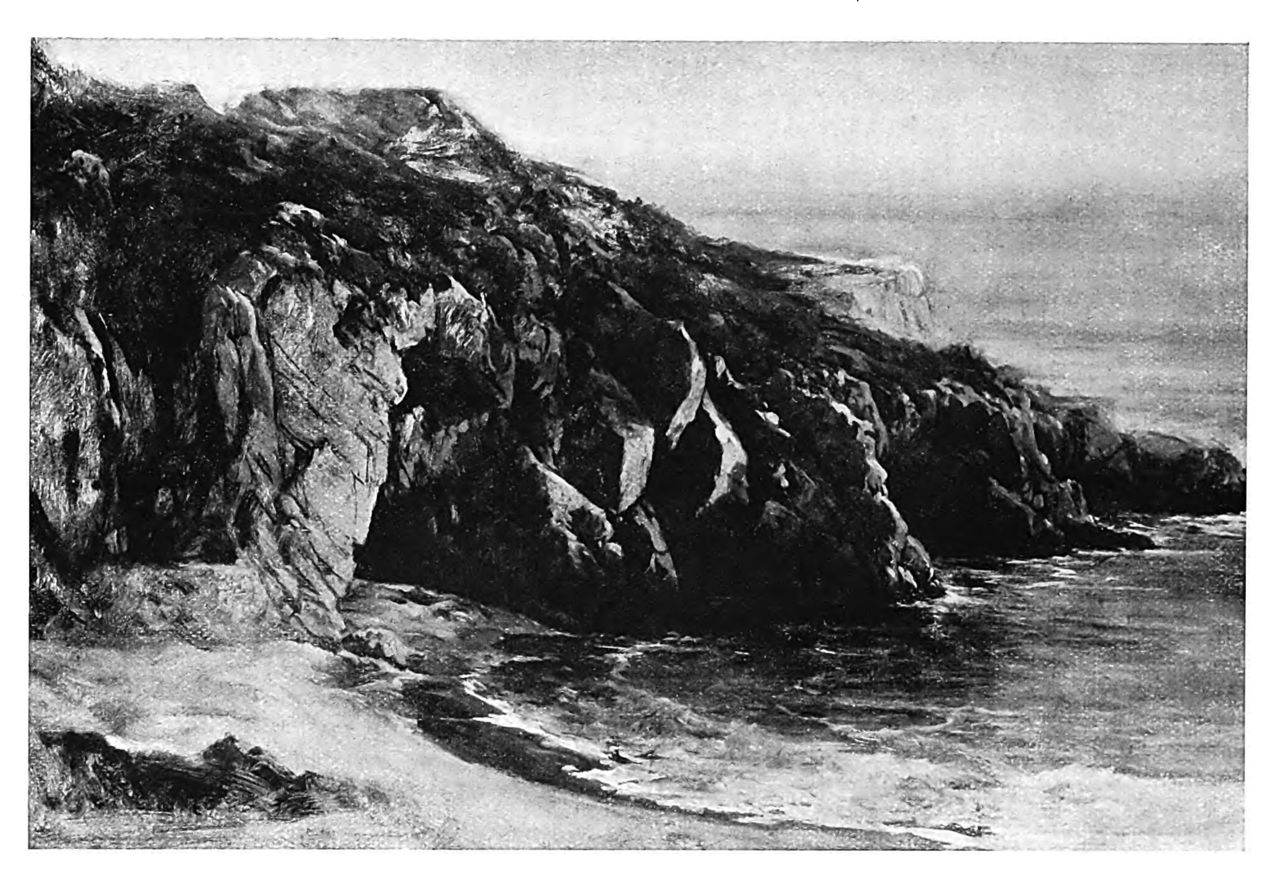
I

Die internationale Kunstgewerbeausstellung Paris 1925

Überall sonst in der Welt hätte diese Ausstellung stattfinden dürfen, in Dresden oder in Barcelona, in Prag oder in Stockholm, — nur nicht gerade dort, wo die Maßstäbe einer durchaus lebendigen Vergangenheit allzu deutlich die gutgemeinte Krampfhaftigkeit einer literarisch-unsinnlichen Moderne konturieren. Auch der fanatischste Revolutionär, der extremste Apostel des Rechtes der Lebenden, kann sich unmöglich der Besonderheit dieser Atmosphäre entziehen, deren perlmutternes Leuchten von dem Hauch vergangener formgewordener Jahrhunderte zu irisieren scheint. Nicht nur in der Sphäre des Politischen ist Geschichte realer Wert, auch im Bezirk der Kunst bleibt Geschichte lebendige Kraft und nicht nur Gegenstand des Sammlertums.

Das klingende Maß dieser Straßen, die vollkommene Weisheit dieser geschlossenen Plätze, das Ineinander von organisch Gewachsenem und planvoll Erdachtem ist so zwingend, daß Einzelheiten der Architektur, nur allzuoft banal und nichtssagend, ebensowenig ins Bewußtsein treten, wie die leere Geste so zahlreicher Denkmäler. Und wie diese raumbildende Kraft der Stadt suggestiv Maßstäbe des Formalen gibt, so im Farblichen das Werk der beiden großen Malergenerationen, von Corot bis Cézanne, die einzige und entscheidende Leistung des neunzehnten Jahrhunderts in der bildenden Kunst. Das ist mehr als historische Erinnerung, durchaus lebendiges Erlebnis, fruchtbar und weiterzeugend, wie jeder Blick in den „Salon", in die Ausstellungen der einzelnen Kunsthändler beweist, — so daß selbst jetzt noch rein qualitativ ein Durchschnitt problemloser malerischer Kultur allgemein ist, wie niemals bei uns.

Und nun diese „Exposition internationale des Arts Décoratifs"! Durchaus im Bewußtsein der Gefahr verallgemeinernder Urteile, völlig im Klaren über die Möglichkeit, daß eine im wesentlichen negative Wertung vielleicht als politisches oder gar chauvinistisches Ressentiment ausgelegt werden könnte, muß doch eine überraschende Impo-



ARNOLD BÖCKLIN, FELSEN AM MEER

AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

tenz der europäischen Formkraft und Gestaltungsfähigkeit innerhalb der dekorativen Kunst festgestellt werden. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß wir hierbei nicht etwa von irgend einem als allgemein anerkannten ästhetischem Prinzip ausgehen, daß wir uns nicht im entferntesten etwa durch Schlagworte von der „Zweckfunktion", der „Materialgerechtheit", der „ornamentfreien Form" und dergleichen suggerieren lassen. Wer die künstlerische Entwicklung einer Zeitspanne, die auch nur zwei Jahrzehnte umfaßt, überblickt, hat ja erfahren, wie schnell derartige allgemein anerkannte Wahrheiten verwelken, wie bald das Panier einer künstlerischen Revolution zum Staubwedel einer Trivialität von vorgestern wird. Er weiß, daß die größten Kunstwerke trotz der und gegen die gehaltvollsten Maximen und letzten Erkenntnisse entstanden sind, und daß Urteil und Ablehnung von gedanklichen Kategorien her nur Symptom eines öden Beckmessertums bedeutet. Nur das unmittelbare sinnliche Erlebnis, nur die ganz und gar untheoretische Erkenntnis entscheidet.

Der erste Eindruck — völlig frei von jeder vorgefaßten Meinung — ist peinliche Verlegenheit. Allzu gern möchte man in den Pavillons und Abteilungen Frankreichs die große Jahrhunderte alte Tradition der Qualität in unveränderter Form wiederfinden. Allzu bereit wäre man, romanische Leichtigkeit und Spielfreudigkeit im Ornamentalen, in der Kombination heterogener Materialien, die Souveränität spielender Formführung anzuerkennen. — Nichts von alledem, nicht einmal der wahrhaft klassische farbliche Geschmack, wie er sich doch in jedem französischen Modeerzeugnis ausspricht, ist hier bei der Ausgestaltung menschlicher Wohnstätten und im kunstgewerblichen Detail wiederzufinden.

Aufzählung und Analyse im einzelnen würde hier, wo die unmittelbare Anschauung fehlt, nur ermüden. Notgedrungen muß deshalb das Urteil etwas summarisch erscheinen. Am besten ist die Situation vielleicht gekennzeichnet, wenn man an die Darmstädter Jahre erinnert: Auch hier wieder ein völlig willkürlicher, etwas barockisierender Jugendstil, in Gittern, Schmiedewerk oder Beleuchtungskörpern, die „neuen" Möbel abrupt, kastenförmig, ohne praktischen Grund, Schreibtischplatten als Polyeder, verwegen gebeizte Hölzer mit Perlmuttintarsien, kurz all die uns etwas theaterhaft anmutenden Requisiten der späten neunziger Jahre. In einem Raum, die Wände golden, die Decke silber, Glasfragmente von Lalique, Vorhänge zart rosa, dazu ein pseudo-kubistischer Teppich in allen Regenbogenfarben, ein doktrinäres Chaos des Spektrums. Bei den Textilien brutale Vergröberungen von Wiener, Worpsweder, russischen und Balkan-Motiven, alles jedoch farbig überkoloriert und „mondän" parfümiert. Beleuchtungskörper, Kleinkunst auch da, wo sie sich nicht an die Formen von 1896, sondern beinahe an das Weimarer Bauhaus anlehnen,

durchaus subjektiv, antifunktionell, — fast unorganisch. Merkwürdig ist nur, daß nicht die Leistung eines Einzelnen oder einer Gruppe von Architekten oder bestimmter Werkstätten damit charakterisiert wird, sondern die überwiegende Mehrzahl der französischen Pavillons und Einzelausstellungen.

Noch stärker fällt die krampfhafte Verneinung der besten Tradition in der Außenarchitektur auf, die etwa an das Niveau des Berliner Theater des Westens oder der Charlottenburger Brücke, um einige lokale Beispiele zu nennen, anklingt. Nur der klassische Sinn für Proportion hat sich nicht ganz abtöten lassen, die grundrißmäßige und räumliche Disposition ist überall von der vorbildlichen französischen Klarheit, die reine Raumwirkung, etwa des Empfangssaals im Grand Palais, mit seinen monumentalen Treppenanlagen überraschend großzügig. Dieses Raumgerüst wird aber wieder begrenzt von Wänden, deren formale Unerträglichkeit kaum zu überbieten ist. Einer der großen Repräsentationssäle zeigt beispielsweise in den vier Ecken Brunnen, von deren einzelnen Schalen dichte Reihen meterlanger Glasperlenschnüre herabhängen, — ein Motiv, dessen Reize wohl selbst für einen Schaufensterdekorateur in Bunzlau erschöpft sind. Auf derartige Details trifft man überall, es genügt an die Überbauung der herrlichen Alexanderbrücke mitten im Ausstellungsgelände mit einer konditorhaft-maurisch-byzantinisch-gotisch-modernen Stuckspitzbogen-Architektur zu erinnern. Noch peinlicher sind allerdings Schöpfungen wie der „Uhrturm", der holländisch-konstruktivistische Ideen verniedlicht und in äußerlichster Form zur Darstellung bringt.

Italien hat seinen Pavillon in kostbarstem Material und einem unbeschreiblich vielseitigen Eklektizismus erstellt. Der Inhalt entspricht der Außenarchitektur nach dem Prinzip des Victor-Emanuel-Denkmals in Rom oder des Friedhofs in Genua. Eine banal-historisierende Formspielerei.

Bei den Bauten der anderen romanischen Staaten tritt an die Stelle dieses geistlosen historisierenden Eklektizismus, wenigstens beim belgischen Pavillon, der Versuch etwas Neues und Zeitgemäßes zu geben, — wenn auch ohne Erfolg. Denn die Gewolltheit und Herkunft der andersartigen Formelemente aus einer rein literarischen, ganz und gar unsinnlichen Einstellung bleibt unverkennbar. Dabei ist die rein architektonische Gestaltung der romanischen Ausstellungsbauten noch nicht die schlimmste. Sie wird von dem englischen Pavillon, — halb gotische Kirche, halb Schifferkneipe, — noch weit übertroffen. Die bauliche Struktur ist von einer geradezu unvorstellbaren Naivität. Auch das englische Kunstgewerbe, merkwürdigerweise sogar die Textilien, atmet — nach der Blüte der vorigen Generation — eine geradezu klassische Indifferenz aus, eine zwischen den Nachklängen des Präraffaelitismus, immer wieder neu wiederholten Anregungen Cranes und Ruskins und einer leblosen und sterilen „Sachlichkeit" schwankende Langeweile.

Die Problematik Jugoslaviens, Polen in der typischen Unsicherheit der Halbbildung und die Tschechoslowakei, soweit sie nicht als Ableger Wiens zu werten ist, beweisen, daß die Prätention einer aus verjährten kubistischen Elementen und jeweiligen Bauernkunst zusammengesuchten Moderne um nichts erträglicher ist, als das süßliche Epigonentum der anderen.

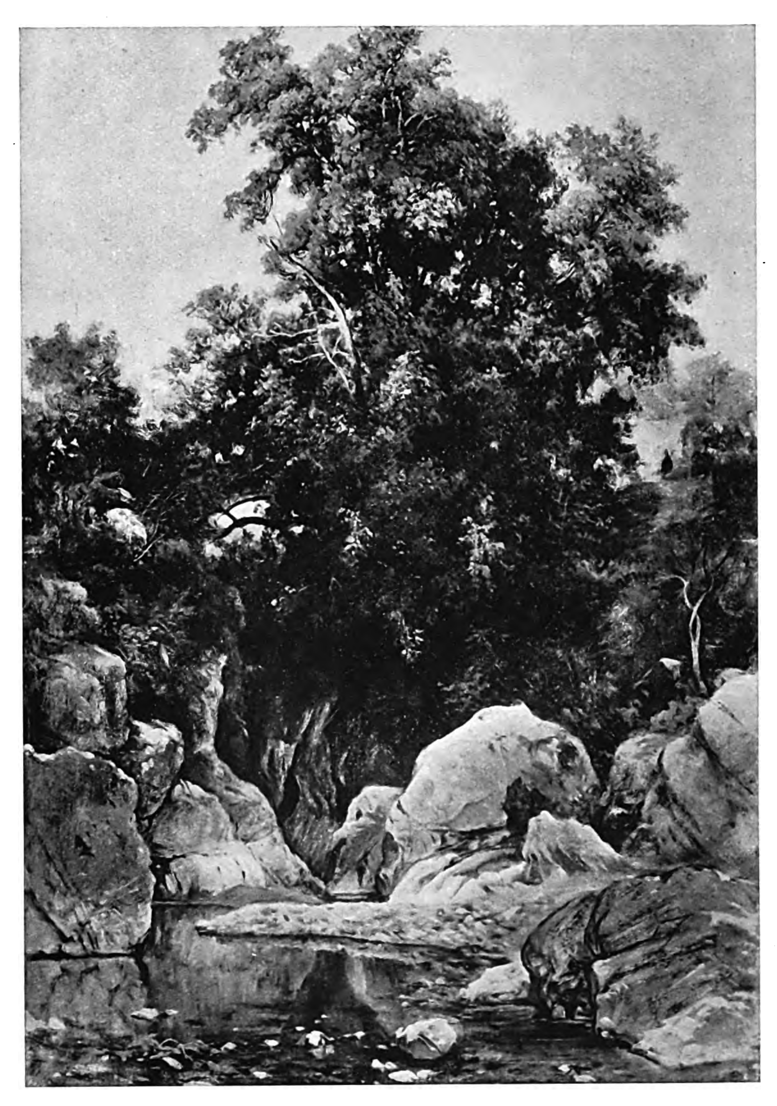
Ihren Bauten, die mit Architektur nichts zu tun haben, stehen die Schöpfungen Schwedens, Hollands und der Schweiz gegenüber, die anständiges europäisches Niveau halten und wenigstens die Empfindung vermitteln, daß wir schließlich im Jahre 1925 leben. Schweden, sowohl in seiner Architektur (Stadthaus Stockholm, dem ein eigener Saal gewidmet ist), wie im Kunstgewerbe von modernen Impulsen durchaus erfüllt, gibt klare Gliederung und diskrete Formung in Anlehnung an den dort heimischen Klassizismus, — eine Verbindung, die wenigstens durch die absolute Ehrlichkeit und Notwendigkeit der beiden Grundelemente zu durchaus brauchbaren Schöpfungen führt. Hier und da setzen bäuerlich lebhafte Farbenexperimente noch einige amüsante Akzente.

Die Schweiz, oder vielmehr ihre einzelnen Kantone, die getrennt ausstellen, zeigen die Formklarheit der durch die Werkbundschule gegangenen künstlerischen Generation. Absolute Sachlichkeit, ein ausgesprochenes Qualitätsgefühl, eine leichte barockisierende, darum aber doch moderne Formsprache, geben den Schöpfungen der Innenkunst und des Kunstgewerbes durchaus den Aspekt vornehmer Bürgerlichkeit, wenn sich auch zuweilen, im Vergleich mit Schweden, eine gewisse trockene Nüchternheit und „Vernünftigkeit" bemerkbar macht.

Merkwürdigerweise enttäuscht Holland, sowohl, was die Außenarchitektur seines Baues anbelangt, von dem man bei der hohen Blüte der jetzigen holländischen Baukunst erheblich mehr erwartet hatte, wie auch vor allem im Kleinkunstgewerbe, das zwar nie geschmacklos, aber bis zur Langenweile gediegen wirkt.

So gegensätzlich auch die Ausgangspunkte sein mögen, ist der Pavillon der Sowjet-Republik letzten Endes nicht interessanter. Ganz in grau und krapprot, mit den bekannten konstruktivistischen Ellipsen, Spiralen und Rhomben, plakatiert er heftigste Erregung und künstlerische Revolution, die durch die in die Ecke verlegten unstatischen Glasdurchbrechungen noch unterstrichen wird. Es soll nicht geleugnet werden, daß inmitten der so ganz andersartigen Umgebung die ganze Art der Aufmachung unbedingt amüsant wirkt, man auch tatsächlich hinter dieser Maskerade etwas vom Geist unserer Zeit verspürt. Doch überwiegt der Charakter des Kostümfestes, einer auf Flaschen gezogenen Witzigkeit zu stark. Die theoretische Doktrin schlägt durch, in keiner Abteilung der Ausstellung ist die Uniform, der Akademismus und die Dogmatik so schablonenhaft wie hier. Daß rein inhaltlich dieser Absolutismus eine Aktualität von vorgestern zum Inhalt hat, die mit einem unerhörten Aufwand von Intellektualität und Literatur als repräsentativ für den Geist unserer Zeit verkündet wird, ist nur ein Zufälliges und Sekundäres. Der Akademismus könnte als Inhalt genau so gut Wagnerischer, nazarenischer oder klassizistischer Prägung sein. Nichts ist so verkalkt, soweit entfernt vom Umsturz, Experiment und Neuerung wie diese Rezeptkunst eines staatlich approbierten Geschmacks, einer in Abstraktionen schwelgenden Pädagogik.

Und nun zum Positiven: Das überragende Bauwerk, die einzig wirkliche Architektur der Ausstellung ist der Pavillon



ARNOLD BÖCKLIN, WALDBACH
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

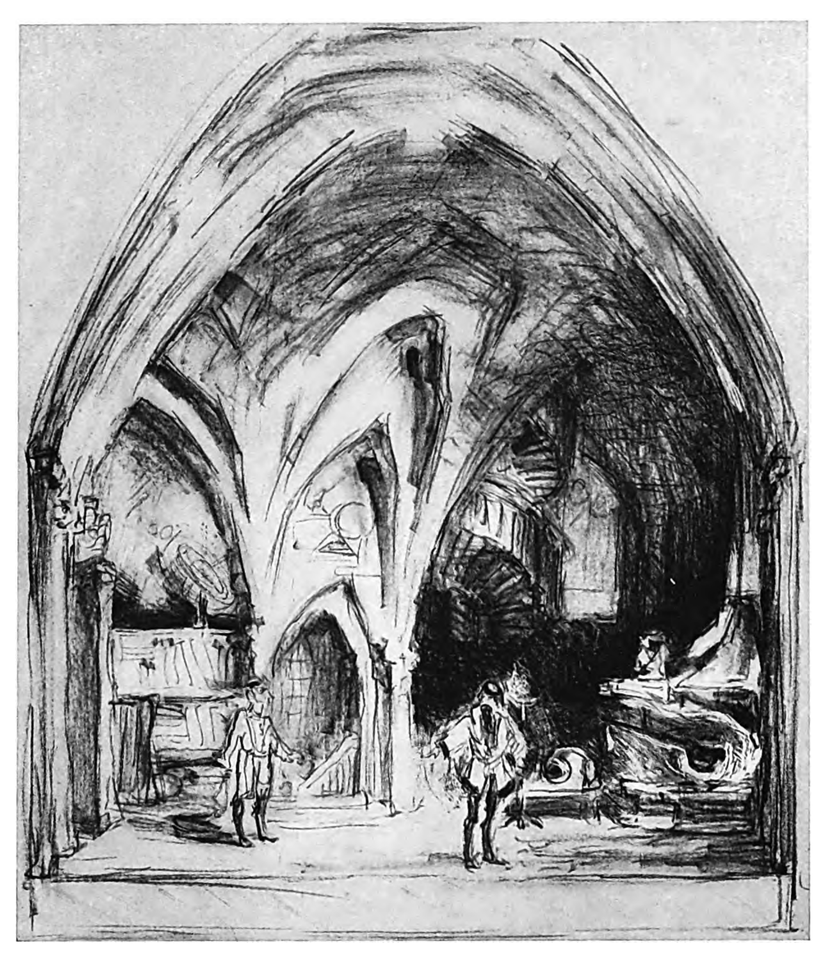
Dänemarks, von dem mir bisher unbekannten Architekten Kay Fisker erbaut. Hier ist einmal ein Ausstellungsbau, der weder einem Theater noch einem Tempel gleicht, sondern die plakathaft-demonstrative Funktion betont, die ein Ausstellungsbau notwendigerweise haben muß, und dabei doch eine absolut neue, kubisch vollkommen klar gegliederte Form zeigt. Das Material, abwechselnd Klinker- und Putzschichten, ist ehrlich und modern. Ebenso weit von der Talmistukkatur der anderen Ausstellungsbauten entfernt, wie von jenen Ziegelbauten, wie sie Barock und Klassizismus schufen. Hier ist wirklich einmal Raumform und Körperform vollkommen ausgeglichen.

Nicht ganz auf gleicher Höhe wie die Architektur, die hier einmal ein wirkliches Kunstwerk schuf, steht das Kunstgewerbe des Landes, ist aber doch bis ins geringste Detail frisch, klar, sauber und jung. Nur beim Porzellan (Kopenhagener Manufaktur) durchkreuzt ein verhängnisvoller Hang zum Niedlichen die großen formalen Grundgedanken. Jedenfalls ist der Durchschnitt der Textilien, Möbel und Metallarbeiten erheblich stärker, klarer und origineller, als etwa der Hollands oder der Schweiz.

Daß der österreichische Pavillon von Joseph Hoffmann, in einem freien und durchaus neuzeitlichen, im Detail barocke Anlehnungen nicht verschweigenden Stil mit viel Takt hingesetzt, der große Erfolg der Ausstellung ist, wird auch in Frankreich immer wieder hervorgehoben. Vielleicht infolge der bewußten Selbstbeschränkung im Thematischen. Hier ist kein monumentales Glasfenster, keine riesenhaften Wandgemälde, sondern fast nur Kleinkunstgewerbe, einzelne Möbel, aber kaum irgendwo der Versuch, einen Raum ganz zu gestalten. Dafür ist in der Textil- und Tapetenindustrie, bei den Ledersachen und dem Spielzeug, an Papeterien, Keramik, Metallarbeiten und Glas eine solche Fülle verschwenderischer Erfindung und warmer Liebenswürdigkeit zu finden wie nirgends sonst in der Ausstellung, eine Spielfreudigkeit, die dabei doch die Existenz von Fabrik, Auto-

mobil und Flugzeug nicht vergessen läßt. Wenn diese Tatsache von einem Deutschen konstatiert wird, so ist diese Feststellung vielleicht minder beweiskräftig, weil durch die Nähe des Aspektes und — bei aller Verschiedenheit — durch eine gewisse Gemeinsamkeit des Atmosphärischen vielleicht Blick und Urteil bestochen werden. Aber auch Franzosen, Engländer und Amerikaner bestätigen den gleichen Eindruck.

Und deswegen muß dieser kurze Überblick mit einem ehrlichen Geständnis abschließen. Wegen der halb politischen Vorgeschichte der Einladung Deutschlands zur Ausstellung, wegen der Kürze der Vorbereitungszeit, die eine Vorführung wirklich reifer Leistungen nicht zuließ, war ich von Anfang an gegen eine Beteiligung Deutschlands. Jetzt aber, wo die Ausstellung de facto einen Überblick über die internationale Leistung ermöglicht, bin ich der Überzeugung, daß es ästhetisch, psychologisch, politisch und ökonomisch absolut verfehlt war, nicht unsere Leistungen und unser Können, so problematisch sie auch sein mögen, mit zur Diskussion zu stellen. Wir hätten ja vermutlich keinen so vollen Erfolg gehabt wie Österreich, da wir unsere Aufgaben uns größer gestellt hätten, aber wir hätten zweifellos, — das muß ohne jede chauvinistische Gefühlseinstellung betont werden, — bewiesen, daß unser Kunstgewerbe und unsere Architektur fruchtbar, lebendig und zukunftweisend sind. Es hätten ja nicht gerade die lautesten Schreier, die den Mangel innerer Kultur durch Brutalität der Geste ersetzen und diese Formlosigkeit für extrem modern erklären, vertreten zu sein brauchen. Auch bei uns sind ja diejenigen Elemente, die im Geiste unserer Zeit besonnen an der Tradition weiterarbeiten, nicht so in der Minderheit, wie es nach dem Durchblättern einzelner Zeitschriften und pseudopopulärer Kunstbücher scheinen könnte.



KARL DANNEMANN, BÜHNENENTWURF FÜR BUSONIS „FAUST“

AUS EINER LITHOGRAPHISCHEN MAPPE

BERLINER BÜHNE. III

VON

ALFRED NEUMEYER

Sommer 1925

Wedekind, „Franziska". Theater in der Königgrätzer Straße. Regie und Bühnenbild: Karl Heinz Martin. Gastspiel des Deutschen Volkstheaters, Wien.

Mit der Aufführung von Wedekinds „Franziska" hat Berlin seine literarische Revue „an Alle" erhalten. Ich weiß nicht, ob sich Wedekind das je so geträumt hat, es schadet jedenfalls dem brüchigen Werke nichts, wenn seine Pausen durch Zirkus ausgefüllt werden. Rückgratlose Wortakrobatik vereinigt sich jetzt unterhaltend mit Trapezkünsten des Schauspiels und die Sektpfropfeneffekte fügen sich rhythmisch gut in das Spiel der besser disziplinierten Jazz-band. Seltene Feinheiten und Tiefen des schöpferischen Wortes überhört man, da die Darsteller durch den Weg über Wendeltreppen und schiefe Ebenen unsere ängstliche Aufmerksamkeit ganz für sich in Anspruch nehmen.

Wenn zweifellos auch Tairoff, in dessen Spuren die Regie Martins nicht ohne eigene Einfälle wandelte, aus der optischen Einheit des Bühnenbildes einen beweglichen Gelenkmechanismus geschaffen hat, es bleibt bei den Russen doch eine konstruktive Einheit erhalten. Die völlige Einbeziehung des schauspielerischen Leibes in den Körper der Bühne bringt diese Einheit zuwege. Dazu bedarf es beim Darsteller einer monatelangen reglementierten Dressur, wie sie in Moskau von Tairoff mit seinen Eleven geübt wird. Ja es gehört dazu — wie ich glauben möchte — die Einheit eines Lebensstiles, an dessen Formung offenbar in Sowjet-Rußland bei natürlich gegebenen Voraussetzungen der Staat selber aufs höchste interessiert ist. Fallen diese Bedingungen weg, so erleben wir — wie einst in dem nach mancher Richtung hin wegweisenden Caligari-Film — die peinliche Tatsache, daß die menschliche Gestalt wie ein Fremdling über die Bühne irrt, die ihrerseits völlig andern Intentionen folgt, als die Spieler. Es tritt dann ein, was das Schlimmste für die Bühne genannt werden muß — Dekonzentration. Die illusionäre Wirklichkeit nur da greifbar, wo alle Linien in einem Brennpunkt zusammenströmen, verflüchtigt sich. Tairoff kann darum unter unserer heutigen westeuropäisch bestimmten Kultursituation nicht ins Deutsche übersetzt werden, wenn auch Anregungen (vor allem im Kostümwesen) genug von ihm ausgegangen sind und es noch tun werden.

Frau Durieux mühte sich, von vornherein mit dem falschen Regieton belastet, viel Eindruck zu erwecken. Das Stück lohnt nicht des Aufwands, der immerhin ernsthaften Arbeit von Regisseur und Darstellern. Das muß einmal zur Verteidigung Wedekinds ausgesprochen werden. Denn es gab wahrhaftig Kritiker, die hier von einem „weiblichen Faust" gesprochen haben. Nein, Wedekind hat in der „Franziska" — traurig genug, daß er es mußte — auf Honorar gearbeitet. Wollte man dies durch eine Zirkus-Revue wieder gut machen, so ist das Stück zwar amüsanter, aber nicht besser geworden.

Pirandello, „Die Wollust der Anständigkeit". Kammerspiele: Regie R. Gerner.

Die etwas papierne Sprache, die von den Menschen dieses Schauspiels gesprochen wird und die fast wie im bürgerlichen Rührstück des achtzehnten Jahrhunderts konstruierte Handlung vermöchte gewiß nicht so zu fesseln wie dies geschah, wenn nicht im Hintergrund derselbe Dichter, der die „sechs Personen" aus dem Dunkel entließ, zuweilen seine ironischen Randbemerkungen dazwischen streute. Der Wahrheitsfanatiker aus Ressentiment, aber dies Ressentiment erst dann überwindend, wenn er sich zum Egoismus aus Liebe bekehrt: dies ist der weiße Bruder Abel zu Kain, dem Vater der „sechs Personen". Klöpfer, also der Bruder Gülstorffs, hielt sich auf der Höhe, die Pirandellos Problematik erfordert. Doch ungemein bodenständig, mehr Träumer als Denker, mehr Schwärmer als Ironiker, wäre er dem Dichter wahrscheinlich eine fremdere Gestalt gewesen als das durchaus intellektuelle Nervenbündel Gülstorffs. Es tauchte plötzlich in mir der Wunsch auf, Klöpfer einmal Raimund oder Nestroy spielen zu sehen. Absonderliche Feinheiten und Launen des Details in der Regieführung darf man wahrscheinlich auch dem im Grunde versonnenen Talente Klöpfers zuschreiben. Eine erfreuliche Begegnung war die mit Margarethe Christians, die den bedeutsamen Schritt vom blühenden Aussehen der „schönen" Darstellerin zur Eindringlichkeit innerlichen Rollen-Erfassens vollzogen zu haben scheint. Überzeugt kann man über Spiel und Spielführung — trotz der Sommerzeit — viel Gutes sagen. Ungemein sorgfältig war der wechselseitige Sprechrhythmus und der Takt der Sprechpausen aufeinander abgestimmt, soweit nicht Klöpfers Privatspiel eine Bühne auf der Bühne errichtet hatte.

Da die schönen, im Charakter italienischen Kostüme und der schwarze Wuschelkopf der blonden Christians, nicht ein ganzes Bühnenbild zu füllen vermögen, so hätte ruhig etwas mehr Liebe auf die Gestaltung des äußeren Rahmens gelegt werden dürfen. Doch ist man glücklich, inmitten der Operettenhochflut noch ein wirklich theatralisches Theaterstück beschert zu bekommen.

Georg Kaiser, „Der Brand im Opernhaus", Staatl. Schauspielhaus. Regie: Neubauer. Bühnenbild: Pirchan.

Dank ihres pointierten Erzählungsstiles vermag diese dramatische Anekdote die Wirkung auszuüben, die einer geistvoll zurechtgeschliffenen erotischen Münchhausiade zukommen verdient — man hält den Atem an. Denn Kaiser ist zweifellos ein dramatischer Virtuose, der vor Brecht und Bronnen das konzentrierte Arbeiten voraus hat.

Die Aufführung zog die drei Akte in eine pausenlose Szene zusammen, was dem natürlichen Rhythmus des Aufbaues nicht eigentlich zustatten kommt. Der gesamte Regiestil, der auf äußerste Straffung hinarbeitete und sicher nicht kleinlich wirkte, ließ dafür viel an Feinheit ermangeln, so daß etwa die deutlich rahmenden Eingangs- und Ausgangsszenen ebenso stark betont wirkten, wie die eigentliche

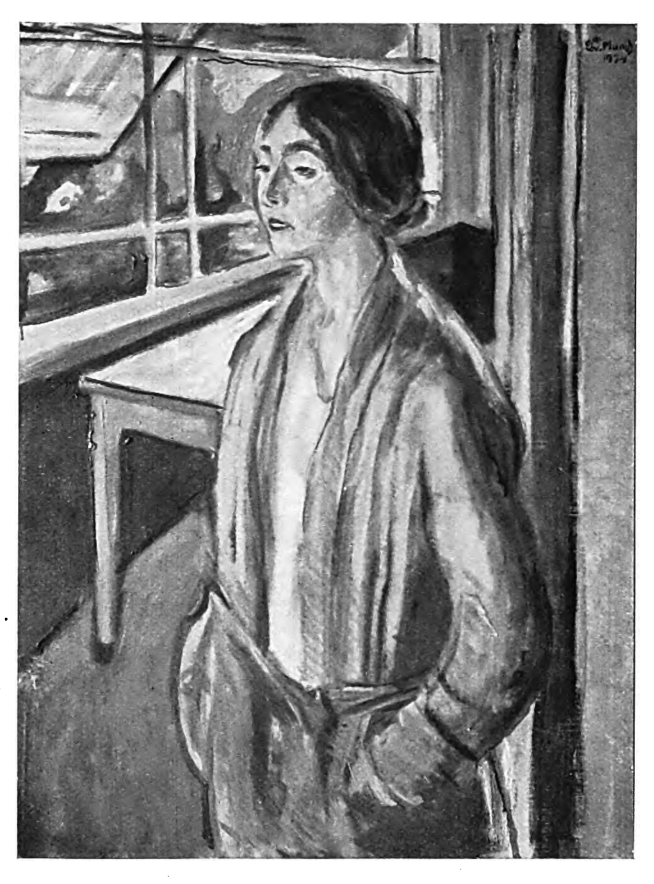
Bühnenhandlung des Hauptteils. Granach ist nun allerdings nicht der Darsteller, der durch Einordnung dem Ganzen dient. Überhaupt hörte man viel falsche Hofschauspieler-Töne.

Im Geiste der Regie war denn auch Pirchans Bühnenbild mit den drei riesigen, raumbeherrschenden Klubsesseln, ein äußerst wirkungsvoller, aber etwas grobschlächtiger Witz.

Die Oper brannte nicht zu Paris, sondern zu Berlin, sie brannte gewissermaßen unter Militärmusik nieder. Darin lag der geographische Stil-Irrtum dieser Aufführung.

Arnolt Bronnen, „Rheinische Rebellen". Staatliches Schauspielhaus. Regie: Jeßner. Bühnenbild: Pirchan.

Die Gefühle beim Verlassen des Theaters und beim Überprüfen des Eindruckes sind durchaus zwiespältig. Das Theaterblut Bronnens, verbunden mit der Arbeit eines großen Regisseurs, vereinen sich zur Darbietung eines sprechenden Films, dessen Wirkung zeitweise zwingend ist. Und die Glut und Innerlichkeit der Spieler Steinrück, Straub und Müller faßt ihrerseits wie ein zu kostbarer Reif die Talmisteine ein, die Bronnen — fast möchte man sagen — auf den Markt geworfen hat. Darsteller und Regisseur bedürfen des Schauspiels ihrer eigenen Zeit zur Selbstdarstellung und nur wo eine solche erfolgt, bleibt das Theater dem lebendigen Blutkreislauf angeschlossen, aber es ist für Deutschland gewiß auch ebenso betrüblich, diese Notwendigkeit nicht mit besseren Beweisen belegen zu können. Das Hochziehen der schwarz-rot-goldenen Fahne am Ende des Schauspiels bürgt noch nicht für das Zeit-Drama; man hat die vorangehende, ungemein häßliche Schlafzimmerszene noch nicht vergessen. Über die Unwahrscheinlichkeit dieser schon aktuell verwesenden Handlung, über das Unechte (wenn auch sehr begabte) der sprachlichen Diktion mehr zu sagen, wäre nur negative Arbeit. Wenn die fünf Akte dennoch dramatisch angespannt wirkten, so dankt man davon nicht wenig Jeßners Rotstift, und wenn die Darstellung sich so überraschend stark zeigte, so bewies das nur, wie sehr der Schauspieler das Gestalten zeitgeborener Stoffe als Schöpfungsglück genießt.



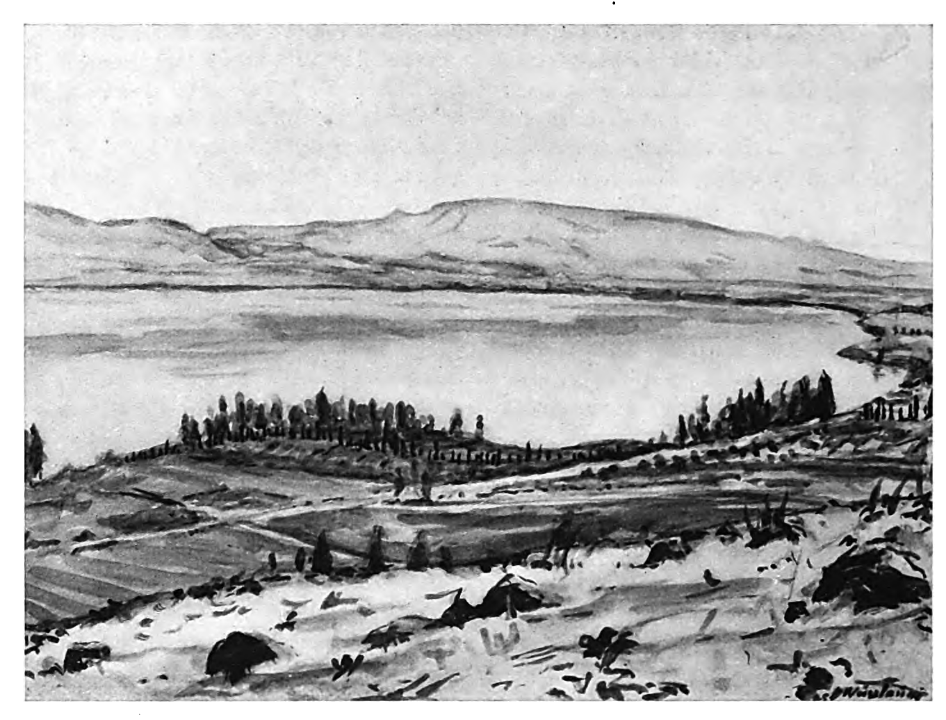
E. MUNCH, MÄDCHEN IM TREIBHAUS
AUSGESTELLT BEI COMMETER, HAMBURG

Pirchan hat erneut seinen Sinn für Farbe und seine architektonische Raumbegabung erwiesen. Die Szene auf der Theaterbühne, höchst simpel in seinen Hilfsmitteln, erfüllte den Zweck pathetischer Wirkung aufs geschickteste.

Unter der vereinten Bemühung von Jeßner und seinen Spielern erlebte man gegenüber der Textbuchlektüre eine überraschende Wirkungs- und Bedeutungssteigerung. Aus Kolportage wurde fast Schicksal.

*

Der „Lahrer hinkende Bote" pflegt mit dem Satz zu schließen: „Der Kalendermann nimmt hiermit vom lieben Leser Abschied". Er erspart sich Prophezeiungen fürs künftige Jahr, da er in hundertjähriger Erfahrung gelernt hat, das Unvorhersehbare als das eigentliche Wunder zu verehren. Mit dem, was das unerschöpfliche Meer des zeugenden Geistes an seinen Strand geworfen hat, baut er kleine Muschelspiele und „nützliche Belehrungen". Des Rezensenten Erfahrungen sind noch nicht so alt, aber er wüßte, am Ende eines Theaterjahres angelangt, auch nichts Besseres und Richtigeres zu sagen als sein Freund der „Lahrer hinkende Bote":
„Der Kritiker nimmt hiermit vom lieben Leser Abschied".



JAKOB NUSSBAUM, DER TIBERIAS-SEE IN PALÄSTINA. AQUARELL
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

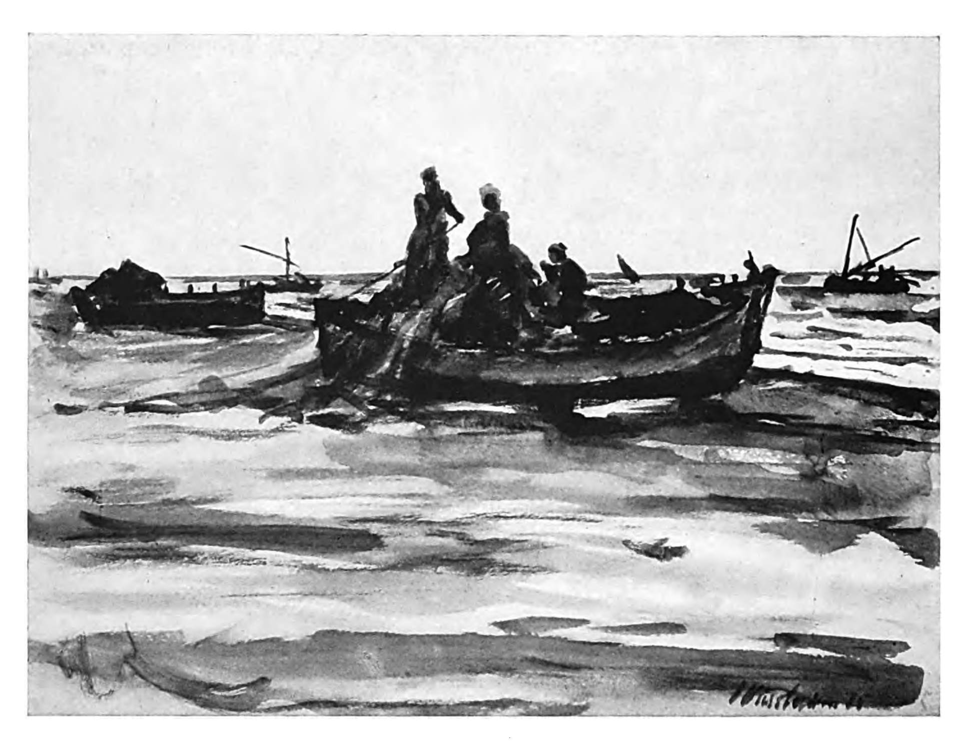
NUSSBAUM-AUSSTELLUNG IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Der Maler Jakob Nußbaum hat eine dreimonatliche Fahrt in fremdes Land gemacht: von Rotterdam nach Ägypten und weiter nach Palästina, wo er am Südwestende des Sees von Tiberias auf einer großen Farm jüdischer Kolonisten längeren Aufenthalt nahm. Von der Reise selbst erzählen viele Bleistiftskizzen, kurze lebendige Momentaufnahmen, vorüberhuschende Eindrücke mit sicheren Strichen fassend; wo er länger weilte, entstanden zahlreiche Aquarelle, im Hafen von Port Said, in Jerusalem, die meisten in den Orten um den Tiberias-See, und trotz bescheidenen Formates haben sie den Wert von großen Bildern. Nußbaum geht nicht in ferne und fremdartige Gegenden, um sich gewaltsam zu gewollt sensationellen Produktionen anzuregen. Er malt im Vortaunusland ebenso schöne Bilder wie am See Genezareth. Infolge seiner ungewöhnlich starken Einfühlungsgabe in die Seele einer Landschaft ist er rasch auch in fremdem Lande heimisch. Gewiß ist es ihm lieber, man sagt, betrachtet man seine Arbeiten, nicht: „Ach, Sie waren in Ägypten", sondern: „Was für ein schönes Bild!". Und doch, vertieft man sich ins Beschauen, so erzählen die Blätter auch viel vom fremden Lande. Die klare, völlig dunstfreie Luft des Jordantales schärft seinen Blick für den Reichtum der Farben in der Landschaft, die er uns in den Aquarellen in den feinsten Tonstufen beschreibt; er verliebt sich in besonders reizvolle Blicke an seinem See, malt die gleiche Ansicht immer wieder im Wechsel der Tageszeiten, im Wechsel der Witterung, und immer entstehen neue und reizvolle Bilder. Er malt zuweilen sorgsam gewählte und groß gefaßte Fernsichten, so einen Blick von der Uferhöhe über hellgrünes, von stark-roten Blumen froh belebtes Vorland hinweg zum blaßblauen See, in dem violette Streifen schwimmen, grauviolette Berge dahinter, die mit ruhiger, schöner Kammlinie unter dem zart-hellblauen Himmel stehen; er malt häufiger noch kleine, nahe und ganz zufällig scheinende Landschaftsausschnitte, die das schöne, jetzt unter einer neuen Bodenkultur aufblühende Land unmittelbar lebendig machen. Nußbaum erweist sich in diesen Blättern als ein wirklicher Meister der Landschaftsmalerei, als ein echter Erbe der großen Franzosen; wer glaubt, daß dies veraltet wirkte, den mag die Ausstellung eines besseren belehren. Nicht weniger anziehend als die reinen Landschaften sind die Studien aus den alten Städten, aus Tiberias, aus Samach, und hier wird das ferne Land auch gegenständlich deutlicher: vor den Lehmhütten eines Dorfes eine Schar von Araberfrauen, auf der Erde hockend und ein Zelt zusammennähend; fein vermittelt das Rostrot der Gesichter und der Leinwand zwischen dem blendenden Weißgelb der Häuser und dem leuchtenden Blau der Gewänder; heiße, südliche Sonne ist in diesem Bilde. Den Graphiker Nußbaum reizte es aber auch, gerade den ungewöhnlichen Farbenreichtum der Landschaft auf Schwarzweiß-Werte zu reduzieren, und so gibt es neben den farbigen Aquarellen andere, die nur mit schwarzen und schwarzgrauen Pinseltönen zu dem Weiß des Papiers die Fülle der farbigen Erscheinung einfangen, auch sie reich an feinsten Nuancen und höchst lebendig. Der Gesamteindruck der über siebzig Blätter umfassenden Ausstellung, die man dankbar genießt, ist der eines ruhigen, stetigen, sehr selbstsicheren, aber auch selbstbewußten Schaffens.

G. Sch.

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Am Pfingstmontag eröffneten das Städelsche Kunstinstitut und die Städtische Galerie eine Ausstellung von Neuerwerbungen. Glückliche Ankäufe und höchst dankenswerte Stiftungen sind darin vereint. Die moderne Abteilung wird durch eine schöne Handstudie Leibls von 1869, die der Romantiker durch ein frühes Bild von Lessing, „Räuber im Gebirg" (1827), bereichert. Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts wird von nun an durch einen prachtvollen Pater, eine Parkszene, ausgezeichnet in der Sammlung vertreten sein. Auch die italienische Abteilung hat durch die Madonna eines veronesischen, dem Stefano da Zevio nahestehenden, Meisters wertvollen Zuwachs erfahren. Die allerwichtigsten Erwerbungen liegen dieses Mal auf dem Gebiet der altdeutschen Malerei: eine kleine Kreuzannaglung von ca. 1430, sehr mittelrheinisch in dem malerischen Kolorit und eine ungewöhnlich große Miniatur, eine thronende Madonna, Federzeichnung auf Pergament, in feinen lichten Farben illuminiert, ursprünglich aus einem österreichischen Kloster stammend und wohl auch um 1420 in diesem Gebiet entstanden; vor allem aber vier Tafeln eines Altars aus dem Kloster Altenberg an der Lahn (später Schloß Braunfels) mit Marienszenen und Heiligen, Inkunabeln der Tafelmalerei aus der Zeit um 1330. Sie sind bereits von Scheibler-Aldenhoven in der „Kölner Malerschule" besprochen und abgebildet (Tafel 2 und 3). Die Tafeln, die den eleganten und doch großzügigen Linienstil der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts aufs eindrucksvollste repräsentieren, sind vorzüglich erhalten. Die genauere Lokalisierung, ob kölnisch, ob mittelrheinisch, ist schwer bei der außerordentlichen Seltenheit erhaltener gleichzeitiger Werke. Immerhin findet sich bei dem etwas reicheren Kölner Material nichts unbedingt Vergleichbares; die Verkündigung und Darbringung im Tempel im Wallraf-Richartz-Museum sind deutlich später, aber auch noch eleganter, mehr auf äußere Schönheit hin gebildet, eben kölnischer. Das formalstilistisch Verwandteste sind die Miniaturen des 1330 datierten Casseler Willehalm, was für die frühe Datierung und vielleicht auch für die Lokalisierung wichtig ist. Außer den genannten Stücken wurden geschenkt und erworben: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, mittelrheinisch 1503; Troger, Tod des heiligen Joseph; Strahlendorff, Porträt Steinles; Pose, Südliche Landschaft; Scholderer, Mädchen mit Melonen; H. Goldschmidt, Weibliches Bildnis; Pidoll, Männliches Bildnis; Rumpf, Ansicht von Kronberg; Ziem, Landschaft mit Windmühle; Balzer, eine kleine Landschaft, ein Interieur und ein Bildnis seiner Frau. G. Sch.



JAKOB NUSSBAUM, PORT SAID. AQUARELL

AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN



OSKAR MOLL, KÖNIGSALLEEBRÜCKE. 1916

OSKAR MOLL

Es ist üblich, den Künstler zu würdigen, wenn er sein fünfzigstes Jahr vollendet hat. Solche Bräuche entstehen nicht ohne Grund: mit fünfzig Jahren ist nach griechischer Norm die ακμή des Lebens überschritten, der Mensch hat sich als schöpferisch oder unfruchtbar erwiesen. („Mit zwanzig Jahren hat jeder Talent.") Gehört er zu den Schaffenden wie Oskar Moll, dann ist er eines Gedenkens an diesem Tage wert.

Moll ist in Schlesien in Brieg geboren und noch heute mit dem Heimatboden eng verwachsen. Und doch ist nichts Provinzlerisches an ihm. Dank einer glücklichen Lage ist er früh herausgekommen — nach Ägypten, Italien, Korsika, der Türkei usw. Das ist nicht ohne Einfluß auf Kunst und Charakter geblieben. Ihm ist die Haltung eines Mannes eigen, der das Leben nicht nur aus der Ferne gesehen hat. Auch seine Bilder haben eine freie Gelassenheit.

Das Wesentlichste, was er aus der Fremde mitnahm, war der Eindruck der Kunst des Henri Matisse während der Pariser Jahre. In den sieben Jahren vorher war Moll dem Impressionismus verpflichtet. Obgleich sein bewegliches Temperament, sein lebendiger Sinn für Natur und sein feines Organ für die Farbe schon damals sich zeigen: seinen Stil hat er doch erst in der Nähe von Matisse gefunden. Jetzt kommt er fort vom räumlichen Illusionismus und breitet dekorative Figuren in die Fläche, erfüllt von reiner Farbe. Von Purrmann unterscheidet ihn dabei seine lyrischere Veranlagung, ihn hat das Französische in Matisse stärker berührt als den strafferen „Mitschüler". Es mag später einmal eine anregende Aufgabe sein, die Einwirkungen des Matisse auf diese beiden Deutschen in ihren besonderen Nuancen klarzulegen. Immer ist es etwas Harmonisches, was von dieser Kunstsphäre ausstrahlt im Vergleich etwa zu dem kämpferisch Erregten der Brückeleute.

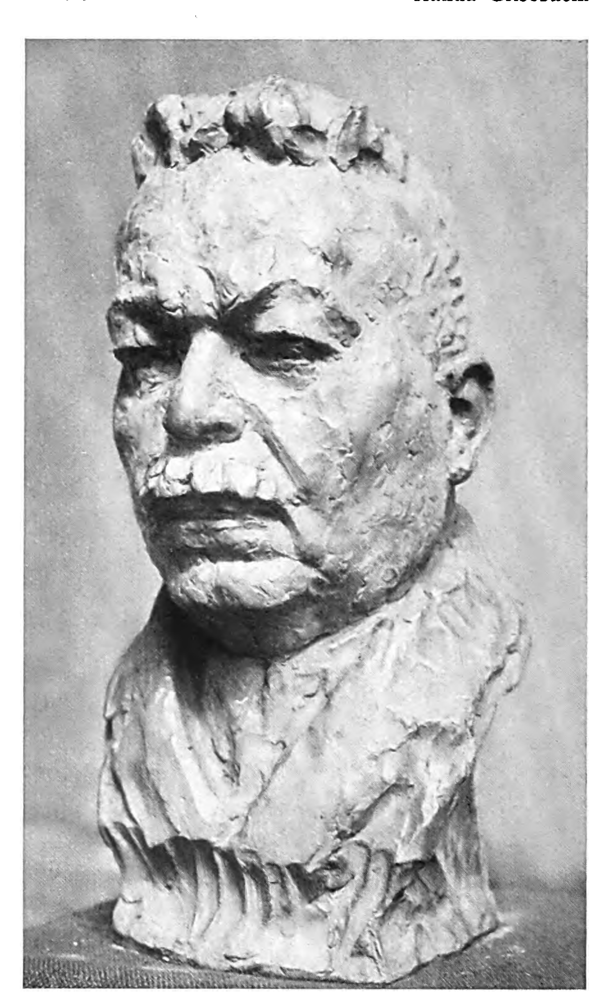
In die neue Malweise nimmt Moll das handwerkliche Können der vorigen Generation, nimmt er die Malkultur der Impressionisten hinüber. Das gibt ihm einen Vorsprung vor vielen anderen. Darum hat er auch als Professor an der Breslauer Akademie der Jugend etwas zu geben. Er versteht sie wie selten ein Lehrer seines Alters, weil er in seiner Kunst immer lebendig bleibt. Vor kurzem erst hat er sich ein neues Gebiet erobert: die Zeichnung, die ihn bis dahin verhältnismäßig wenig beschäftigte. Er ist aus Italien mit einer beträchtlichen Zahl anmutiger Blätter zurückgekehrt, auf denen er die südliche Landschaft mit graphischem Instinkt und mit dem ganzen Reiz der Improvisation schildert.

Wie diese Zeichnungen so tragen alle Arbeiten der letzten fünf Jahre den Charakter freien unbehinderten Schaffens.

Es sind seine besten Leistungen, weil die letzte Spur von Lehngut verschwunden ist. Wer vorher gelegentlich die Korrespondenz der Teile vermissen konnte, der findet jetzt alles in einer zarten Atmosphäre geeint. Die Palette hat sich noch mehr aufgehellt, Moll ist ein Maler des Sommers geworden. Ob er in Bayern einen Wald mit Badenden malt, an der Riviera die blaue Meeresbucht oder einen Blumenstrauß am Fenster mit wehenden Gardinen — ohne Sonnenlicht und die Lebensfreude des Sommers sind die für ihn charakteristischen Bilder nicht zu denken.

Ein Maler hat gelegentlich von Moll gesagt: „Man möchte ihm wünschen, daß er aus fünf Bildern eines mache" — aber sogleich hinzugefügt: „dann würde allerdings die Grazie und die schöne Freiheit seiner Bilder verloren gehen". Gewiß — so wie Molls Kunst ist, ist sie ein erfreuendes Ganzes. Hanna Grisebach.





GEORG KOLBE, BÜSTE FRIEDRICH EBERT. BRONZE

KOLBES EBERTBÜSTE

Diese Büste Friedrich Eberts hat Georg Kolbe nach Erinnerungen, Photographien und mit Hilfe der selbst abgenommenen Totenmaske für das Reichstagsgebäude gemacht. Die Arbeit ist bekanntlich refüsiert worden und zwar ebensowohl von Vertretern der Rechtsparteien wie von den Sozialdemokraten. Stützen konnte sich der Refus auf ein Gutachten Hugo Lederers, das so töricht und gehässig formuliert ist, daß nur pathologische Erregung es erklären kann; im Kreise der Akademie der Künste ist es auch längst bekannt, daß Lederer für seine Worte nicht verantwortlich gemacht werden kann. Die Akademie, der sowohl Lederer wie Kolbe angehören, wird sich mit dem Fall beschäftigen und hoffentlich einen Weg finden, den Einfluß Lederers in Zukunft auszuschalten.

Kolbes Büste ist ein gutes Werk. Sie ist so ähnlich, wie eine Arbeit aus dem Gedächtnis sein kann. Die angewandte Technik ist den gegebenen Arbeitsbedingungen angemessen. Die Verhältnisse des Kopfes sind mit einer gewissen Größe betont, sie erscheinen gesteigert ohne künstliche Stilisierung. Das Bronzematerial entspricht der Technik sowohl, wie der dunklen Erscheinung Eberts.

Kompromittiert ist in diesem Falle also nicht Kolbe, es ist vielmehr die Kommission des Reichstags und der von allen guten Geistern verlassene Kollege. K. Sch.



UKTIONSNACHRICHTEN

Versteigerung von Handzeichnungen Chodowieckis, Cornelius' und Schwinds aus den Nachlässen dieser Künstler. Frankfurt a. M., F. A. C. Prestel, 29. Mai 1925.

Chodowiecki wurde verhältnismäßig am niedrigsten bewertet. Schöne Blätter kosteten durchschnittlich 120—180 Mark und blieben fast durchweg unter den Taxaten. Nur die „Fünf Damen beim Kartenspiel" stiegen bis auf 500 Mark und „Baron Wenzel einen Blinden operierend" erreichte 280 Mark. Die aquarellierten Miniaturen, für Dosendeckel und dergleichen, wurden mit 200 Mark bezahlt.

Cornelius dagegen profitiert von der klassizistischen und nazarenistischen Mode unsrer Zeit. Eine Bleistiftzeichnung eines Italienermädchens wurde mit 700 Mark zugeschlagen, das Bildnis Carl Fohrs (dessen Werk man übrigens jetzt in einer sehr schönen Ausstellung im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg, von Lohmeyer und Kuno Graf Hardenberg bearbeitet, gut kennen lernen kann) mit 520 Mark und das mit Blei gezeichnete und spitzer Feder nachgezogene Bildnis der sitzenden Frau Malß mit ihrem Söhnchen (38 : 27 cm) erst bei 1050 Mark. Und dabei ist es doch innerlich sehr unlebendig im Strich, auch wenn man gar nicht an Ingres, sondern nur an Wasmann denkt. Kompositionsskizzen zu Bibelszenen kosteten 100 Mark ebenso wie ein hübscher Landschaftsentwurf. Die Preise für die Zeichnungen zum Faust schwankten. „Valentins Tod", 43 cm hoch, wurde mit 130 Mark bezahlt, „Gretchen und Lieschen am Brunnen" dagegen, 38 cm breit, eine wirklich sehr unbedeutende und etwas fatale Arbeit, mit 850 Mark. Das Monstreblatt „Siegfrieds Leiche", 58 : 42 cm, eine groß komponierte und bedeutend gezeichnete Erfindung, stieg bis auf 2500 Mark. Dieses Blatt steht auf der Höhe des Glyptothek-Kartons, zu denen eine Studie, Blei, etwas aquarelliert, zum „Helios" 700 Mark brachte. Studien zu den Josephs-Fresken der Nationalgalerie, aus der römischen Casa Bartholdi, kosteten zwischen 110 und 500 Mark. Dieser Preis wurde für den Entwurf zur „Wiedererkennung Josephs" angelegt. Von den Einzelstudien zur Glyptothek kosteten die Aktfiguren zwischen 100 und 400 Mark. Eine, zur schlafenden Hera, ging bis auf 640 Mark.

Moritz von Schwind, ein verhältnismäßig energieloser Zeichner, wurde mit 100 bis 200 Mark bewertet. Einzelnes, wie der Entwurf zum „Schubert-Abend", skizzenhaft notiert, kostete 500 Mark, wohl wegen des kunsthistorischen Zusammenhangs mit dem Gemälde. Ein ausgeführtes bildmäßiges Aquarell, die „Nymphe Krokowka" erreichte den Preis von 1250 Mark; ein Preis, für den man eine gute Leibl-Zeichnung kaufen kann.

Auktion alter Meister der Sammlung Lehmann. Paris, George Petit, 15. Mai 1925.

Wir notieren folgende Preise in französischen Franken. Der Frank entsprach damals rund 20 Pfennigen. Rembrandt, Zacharias im Tempel: 385000 frcs. (also ca. 77000 Mark). — Hobbema, Landschaft: 385000 frcs. — Frans Hals, Lachender Knabe: 335000 frcs. (nicht zu verwechseln mit dem „Lächelnden Kavalier", um den Hofstede wegen einer Expertise prozessierte und den er, trotz des negativen Gutachtens von Holmes, Martin und eines Chemikers, für 60000 Gulden übernahm). — Aert van der Neer, Landschaft: 88000 frcs. — Aelbert Cuyp, Landschaft: 176000 frcs. — Jan van de Capelle, Seelandschaft: 110000 frcs. — Jan van der Heyden, Landschaft: 112500 frcs. — Terborch, Die Toilette: 325000 frcs. — Nicolaes Maes, Weibliches Bildnis: 83000 frcs. — Rubens, Skizze zu einem Deckengemälde in Whitehall in London: 120000 frcs. (Eine ähnliche Skizze für das gleiche Deckengemälde hatte auf der Auktion Oppenheim 100000 Mark gekostet. Die Rubenspreise schwanken immer.) — François Boucher, Mühle in Clarentin und Holzbrücke, zwei kleine Gegenstücke in Oval, zusammen: 231000 frcs. — Nattier, Bildnis der Mme. de Céran, 1754: 251000 frcs. — Fragonard, Suzanne Grisois: 326500 frcs.; derselbe, Fanchon la Vieilleuse (die Leierfrau Françoise Chemin), 42 : 30 cm, taxiert auf 300000 frcs: 680000 frcs. — Nicolas Coustou, Venusstatuette in Marmor: 145000 frcs. — Clodion, Bacchant, Terrakotta, 50 cm hoch: 101000 frcs.

Versteigerung der Sammlung Leon Michel Lévy. Paris, bei George Petit, 14. Juni 1925.

Leon Michel Lévy, der bekannte Buchhändler und Verleger, hatte mit Vorliebe französisches Rokoko gesammelt, Bilder und Zeichnungen, Skulpturen und Möbel. Werke des Dix-Huitième von dieser Qualität waren lange nicht so zahlreich am Markt gewesen. Der Erfolg der Auktion übertraf alle Erwartungen, oft wurden die Taxate um das Zehnfache überboten. Wenn auch das Hauptstück unter den Bildern, die doch wohl eigenhändige zweite Fassung der linken Hälfte des Watteauschen Firmenschildes für den Kunsthändler Gersaint, die aus dem Besitze des Abbé Guillaume stammt, mit 475000 frcs. (in Mark durch fünf zu dividieren) angemessen bezahlt wurde, so waren andre Preise doch erstaunlich, teils sehr hoch, teils sehr niedrig. Watteaus „Sommer" kostete 60000 frcs., seine „Wahrsagerin" 41000 frcs.; die „Zauberinsel" dagegen 470000 frcs., eine Zeichnung, „Die Familie", 260000 frcs. Die Zeichnungen, die Knaus hatte, wurden im Jahre 1917 mit ca. 15000 Mark (Goldmark) bewertet. Auch Fragonards Zeichnungen waren teuer. Ein Sepiablatt „Die Terrasse der Villa Reale" kostete 275000 frcs., also mit Zuschlag, doch über 60000 Mark. Ein Bild, „Philosophenkopf", 415000 frcs. Nun sind Philosophenköpfe ja nicht gerade das, was man von Fragonard am liebsten hat, und wenn man sie schon so hoch bezahlen muß wie einen Studienkopf von Rembrandt, ist nicht mehr auszudenken, was die typischen Sachen in bester Qualität, kämen sie einmal vor, kosten müßten. Ein Bildnis von der Hand des seit einigen Jahren in Mode gekommenen Peronneau, der Maler Gillequin, wurde bei 250000 frcs. zugeschlagen. Landschaften von Hubert Robert bei 70000 und 51000 frcs. Den „Traum" von Gabriel de St. Aubin erwarb der Louvre für 76000 frcs.

Gespannt war man auf die Preise für die Stilleben von Chardin, denn Chardin war einmal eine Zeitlang sehr in



Mode gewesen, noch bis vor zehn Jahren. Anno 1918 auf der Auktion Curel brachte die „Lehrerin" 172000 Goldfranken, der höchste Preis, der jemals für ein Bild dieses Meisters bezahlt wurde; das „Kartenspiel" hatte im Jahre 1898 rund 13000 frcs. gekostet, genau so viel wie im Jahre 1892 der „Schulknabe". Vorher war Chardin sehr billig gewesen und Renoir hielt ihn, in seinen alten Tagen noch, für einen ziemlich langweiligen Maler. Figurenbilder von Chardin besaß Michel Lévy nicht, nur Stilleben, und diese können, man braucht nur an die Prachtstücke der Karlsruher Galerie zu denken, sehr schön sein. Die ersten Preise waren verhältnismäßig hoch. Es brachten: „Das weiße Tischtuch": 202000 frcs., „Die Pflaumen": 220000 frcs., „Die Pfirsiche": 151000 frcs., „Der Hase": 100000 frcs., „Der silberne Becher": 136000 frcs. Solche Preise waren aber für das ganze angebotene Dutzend der Stilleben nicht durchzuhalten. Die letzten Stücke der Reihe konnte man für 30000 und 22000 frcs. bekommen. Für Bilder des neunzehnten Jahrhunderts war wenig Meinung. Ein „Violinspieler" von Daumier brachte 13000 frcs., ein Jongkind 9500 frcs. und ein Figurenbild „Sitzendes Mädchen" von Corot 52020 frcs.

Versteigerung der Sammlung Gangnat. Paris, Hessel, 22. Juni.

Über den Sammler und die Sammlung Gangnat hat Meier-Graefe in diesen Blättern geschrieben. Die 160 Renoirs waren, mit ein oder zwei Ausnahmen, alles Bilder der letzten Epoche, seit 1907. Die Schätzungen waren ziemlich hoch, sind aber in einigen Fällen weit überholt worden. Das Hauptstück der Sammlung, die große „Verwundete" von 1909 allerdings war richtig geschätzt auf 500000 frcs. Sie brachte 505000 frcs. Die „Frau mit dem Blumenstrauß" auf 100000 frcs. taxiert, stieg auf 212000 frcs., das „Baby mit Löffel", Taxat 60000 frcs., 151000 frcs. Eine große Überraschung erlebte man bei den beiden Tänzerinnen (eine mit Tambourin, die andere mit Kastagnetten). Sie waren das Stück auf 100000 frcs. geschätzt und brachten jedes 700000 frcs. Ein „Akt in Landschaft" von 1900 brachte 200000 frcs., ein „Rosenstilleben vor blauem Vorhang" von 1912 205000 frcs., eins der üblichen Rosenstilleben dagegen „nur" 90000 frcs., also mit den Zuschlägen immerhin 25000 Mark. Die „Frauen mit den Hüten" 190000 frcs. Das einzige Frühbild, das Gangnat besaß, das „Ruderboot" vom Jahre 1867, aus der Zeit der „Grenouillière" (Slg. Theo Behrens Hamburg), das Gangnat für 2500 Goldfranken erwarb, erzielte 174000 frcs.

Der Louvre bekam das Brustbild der „Gabrielle mit der Rose" von den Erben des Sammlers geschenkt. Die 12000 frcs., die er dafür erlegte, sind eine Formalität wegen der Auktionsabgaben.

Die Cézannes der Auktion ergaben folgende Preise: „Der große Baum bei Montbriand" (1906 mit 5000 frcs. erworben): 528000 frcs. — Der „Mont Saint-Victoire": 305000 frcs. Das „Ufer der Oise" 131000 frcs., ein wenig charakteristisches Bild. Ein Blumenstück, 29:22 cm: 100000 frcs., und ein Aquarell „Geranien": 46000 frcs. E. W.

CHRONIK

Dem Raphael der Sammlung Hudschinsky ist nunmehr das Holbeinsche Kinderbild aus dem Provinzial-Museum in Hannover ins Ausland gefolgt. Es gehörte zu der Sammlung des Hauses Cumberland, die, wenig beachtet von der Öffentlichkeit als sie in Hannover hing, und ohne viel Aufsehen zu erregen, als sie vor einigen Monaten aufgelöst wurde, zu den verschwiegenen aber nicht minder kostbaren Schätzen zählte, die die ehemals fürstlichen Galerien unseres Landes sind. Ein beträchtlicher Teil der Sammlung bleibt in Hannover, die Berliner Galerie hat aus den in den Handel gegebenen Stücken ein außerordentlich schönes Bild M. Schaffners erworben, der englische Prinz Holbeins aber, das Juwel der Sammlung, ist ins englische Königshaus zurückgegangen, für das er ursprünglich bestimmt war. Man mag über die Auswanderung deutschen Kunstbesitzes denken wie man will, man mag die Verbringung deutscher Kunstwerke ins Ausland sogar für wünschenswert halten, dieses Kinderbildnis war das repräsentativste und persönlichste aller Kinderbilder, sein Verlust wird immer eine schmerzliche Erinnerung an den Zusammenbruch Deutschlands sein. —

Ins Kapitel der Deutschland endgültig verloren gegangenen Kunstwerke gehört auch die letzte große Neuerwerbung der Londoner National Gallery. Vor kurzem kaufte sie die „Geburt Christi" des Frühholländers Geertgen Tot Sint Jans aus dem Kunsthandel. Das Bild war eine der Perlen der kostbaren Sammlung R. von Kauffman, die 1917 in Berlin versteigert wurde. Es brachte damals ungefähr 225000 Mark und ist jetzt ähnlich hoch bezahlt worden. Seit der Auflösung der Sammlung Onnes auf Schloß Nyenrode harrte die köstliche „Heilige Nacht", das erste Nachtbild der Kunst, eines Käufers. Es ist ein gutes Zeichen für die Bedeutung, die den Inkunabeln niederländischer Malerei beigelegt wird, daß die Bewertung des Bildes unverändert geblieben ist. Berlin braucht um diesen Verlust nicht zu trauern. Es hat zwei nicht minder kostbare Werke des holländischen Malers in den letzten zwei Jahrzehnten um ein Zehntel bzw. ein Fünftel dieser Summe erworben, weil es rechtzeitig zugegriffen hat. —

Ein neuer Vermeer. Ein gut beglaubigtes Bild des seltenen Malers, das schon vor hundert Jahren unter dem richtigen Namen ging, als er kaum mehr als der eines holländischen Malers zweiten Ranges bedeutete, ist in Colmarer Privatbesitz aufgetaucht, wo es seit Anfang des vorigen Jahrhunderts hängt. Dargestellt ist ein junges Mädchen mit einem Rembrandt-Barett, das nach rechts gewendet und voll beleuchtet den Kopf zum Beschauer zurückkehrt. In Anordnung und Haltung gehört das Bild zu der Gruppe der weiblichen Bruststücke, von denen die herrlichen Bilder im Haag und beim Herzog von Arenberg sehr bekannt sind. Auch die Klöpplerin im Louvre gehört in diese Reihe. Das Bild scheint alle Eigenschaften eines großen Meisterwerkes zu haben.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG



MATTHIAS GRÜNEWALD, MARIA KNIEND. ZEICHNUNG

NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS



DIE VEREINIGUNG DER KUNSTHOCHSCHULEN UND KUNSTGEWERBESCHULEN

VON

GÜNTHER MARTIN

Die Erkenntnis, daß sich in dem Zusammenwirken von freier und angewandter Kunst die umfassendste Möglichkeit künstlerischer Arbeit überhaupt erschließt, führte in Preußen zu der Vereinigung von Kunsthochschulen und Kunstgewerbeschulen. Wobei man voraussetzte, daß sich die verhältnismäßig junge Schöpfung der Kunstgewerbeschulen schon zur eindeutigen Vertretung der angewandten Kunst entwickelt habe. Bei der Frage nach der Form, in der die ehemaligen Kunstgewerbeschulen und Kunsthochschulen fortan zusammenarbeiten sollen, machte man zudem, wenigstens auf seiten des Kunstgewerbes, noch die beiden Voraussetzungen, daß das Kunstgewerbe aus seiner engeren Fühlung mit der Entwicklung des modernen Wirtschaftslebens dem „Zeitgeist" näher stände und daß es in besonderer Weise die handwerklichen Grundlagen der Kunst sichere. Die Frage nach dem inneren Aufbau dieser neuen Schule für freie und angewandte Kunst verlangt also eine Prüfung dieser drei Voraussetzungen.

Zunächst ist zu sagen, daß der staatliche Zweck bei der Gründung der Kunstgewerbeschulen nur in der Förderung der angewandten Kunst bestehen kann, das heißt in der Erziehung zu einer Kunstgesinnung, die sich in Gebrauchsgegenständen und Schmuckformen betätigt. Der Name des Kunstgewerbes ist dabei schon durchaus irreführend: nicht darum handelt es sich, zu einem Gewerbe zu erziehen, das sich als Kunst spezialisiert, sondern darum, zu einem Spezialgebiet der Kunst, zu dem der angewandten und ornamentalen Kunst zu erziehen. Dieser Unklarheit nun, die schon der Name des Kunstgewerbes enthält, entspricht leider die Praxis der bisherigen Erziehung auf den Kunstgewerbeschulen, die immer mehr zu einer geschmacklichen oder künstlerisch orientierten Spezialausbildung im Rahmen der industriellen Produktion geworden ist.

Industrielle Produktionsmethoden und künstlerische Arbeitsweisen stehen aber in schärfstem Gegensatz zueinander. Dieser Gegensatz wird an dem Begriff des Handwerks klar. Das Prinzip der industriellen Produktion ist Arbeitsteilung, Spezialisierung, und Handwerk bedeutet in diesem Zusammenhang die Spezialarbeit der technischen Be-

handlung eines Materials mit der Hand. Im Zusammenhang der Kunst bedeutet Handwerk aber die Fähigkeit, die Idee oder den künstlerischen Zweck aus den Bedingungen des Materials heraus zur Form werden zu lassen. Während also für das Kunsthandwerk sich an dem Gesetz des Materials gerade die Freiheit künstlerischer Erfindung betätigt, indem der echte Kunsthandwerker aus dem Material selbst seine Formen zu gewinnen scheint, kennt dagegen der Industriehandwerker prinzipiell nur technisch-mechanische Materialbehandlung. Diese Entwicklung des Handwerks zum Industriehandwerk ist besonders in der Großstadt in den letzten Jahren bedeutend fortgeschritten. Es dürfte heute in Berlin beispielsweise kaum noch Tischlergesellen geben, die etwa einen nicht allzu primitiven Stuhl von Anfang bis zu Ende ausführen (das heißt zuschneiden, furnieren, sägen, polieren, eventuell mit einfacher Schnitzarbeit versehen usw.), geschweige denn selbst entwerfen können. Doch das Kunsthandwerk erfordert gerade die Beherrschung sämtlicher Stadien, die ein Gegenstand bei seiner Herstellung durchläuft. In diesem Sinne sichert das Handwerk der Arbeit nicht allein größte Einheitlichkeit, sondern, da die schöpferische Phantasie sich nicht nur im ersten Entwurf, vielmehr in jedem Stadium der Fertigstellung neu betätigen kann und muß, zugleich Unerschöpflichkeit der Gestaltungskraft und Reichtum der Erfindung. Daher müßte zum Beispiel ein Bildhauer (die Bildhauerei läßt die handwerkliche Bindung vielleicht besonders deutlich erkennen), wenn sein Handwerk die Steinbildhauerei ist, grundsätzlich lernen, etwa ein Ornament, nachdem er die Grundlinien in einer Übersichtsskizze festgelegt hat, in Stein frei zu gestalten, wobei ihm für die Ausführung der Einzelheiten Formvorstellungen und Kenntnisse der organischen Zusammenhänge der Formen durch ein ausgiebiges Studium von Pflanzen und anderen Formen mit ornamentaler Bedeutung gesichert sein müßten. Ebenso müßte ein Holzbildhauer eine Lampe auszuführen lernen; nachdem er sich in der Skizze über Aufbau, technische Konstruktion (Leitungszuführung) klar geworden ist, erfindet er die einzelnen Formen, die ornamentale Lösung gewissermaßen mit dem Schnitzeisen in der Hand. Dieser handwerklichen Schulung wäre eine geschmackliche Ausbildung immanent; denn bei der besonderen Bindung der Formschöpfungen an das Material ist der Geschmack zum Beispiel bei den proportionalen Teilungen und Unterteilungen tatsächlich zugleich technisches Hilfsmittel. So ist, um auf das Beispiel des Steinbildhauers zurückzukommen, das Prinzip der Übersichtlichkeit, das der Bildhauer bei einer freien Bearbeitung des Materials anwenden muß, identisch mit einem Geschmacksprinzip. Eine eventuelle Erweiterung der geschmacklichen Bildung würde dazu erziehen müssen, innerhalb gegebener (architektonischer) Zusammenhänge die richtigen Lösungen für Einzelaufgaben der Plastik, Malerei usw. zu finden. Freilich ist auch hier der Geschmack nur ein äußeres Hilfsmittel zur Vermeidung des architektonisch Widersinnigen, welches Mittel überflüssig wird bei innerem Verständnis architektonischer Notwendigkeiten.

Die Praxis der Kunstgewerbeschulen ging aber durchweg andere Wege. Das Beispiel der Entwicklung der Berliner Kunstgewerbeschule dürfte typisch sein. Die Ausbildung entwickelte sich immer mehr zu einer Trennung von handwerklicher Arbeit und Entwurfsarbeit. Bei dieser Trennung wurde die Entwurfsarbeit zu einer in sich abgeschlossenen Tätigkeit auf rein geschmacklicher Grundlage: die handwerkliche Arbeit wurde zur technischen Ausführung des Entwurfs, also zum Industriehandwerk umgebildet. Diese Trennung fand zum Beispiel für die Bildhauer ihren krassesten Ausdruck in der organisatorischen Gegenüberstellung von Entwurfsklassen, die von Professoren geleitet wurden, und Werkstätten, die von Handwerkern geleitet wurden, die ausdrücklich keinen selbständigen künstlerischen Unterricht erteilen durften. Die Praxis der kunstgewerblichen Erziehung erwies aber das Verfehlte dieser Einteilung in den letzten Jahren immer deutlicher dadurch, daß die besten künstlerischen Gebrauchsgegenstände stets aus den Werkstätten hervorgingen, während die Tätigkeit in den Entwurfsklassen rasch zu einem Geschmackstraining mit primitivsten Formen entartete. Denn da die Form im Entwurf schon restlos erfaßt werden soll und nicht erst aus der handwerklichen Auseinandersetzung mit dem Material gewonnen wird, so bleibt sie notwendig begrenzt, und die Erziehung erstreckt sich auf Zusammenstellungen von willkürlich erfundenen Formen nach Prinzipien des Geschmacks. Da nämlich der Geschmack selbst nicht schöpferisch ist, so wird ein

Schein des Schöpferischen dadurch vorgetäuscht, daß grundsätzlich die Erfindung noch „nie dagewesener" Formen verlangt wird. Der Schüler ist dann solange ratlos, bis er es gelernt hat, in den absurdesten Einfällen seiner undisziplinierten Phantasie seine Individualität zu erblicken. Da hierbei zugleich das Schöpferische sich nicht mehr an dem Gebrauchszweck des Gegenstandes nach den Bedingungen des Materials betätigt, besteht auch kein wesentliches Merkmal mehr, das dieses Arbeiten als angewandtes Kunstschaffen grundsätzlich von dem sogenannten freien Kunstschaffen scheidet. Man glaubt, den Hebel für Kunstschaffen überhaupt gewonnen zu haben, und blickt gern verächtlich auf die Kunsthochschüler herab, die, wie man meint, weder Geschmack noch Einfälle haben.

Mit der Einsicht in diesen Sachverhalt fallen, wenigstens für Berlin, sämtliche Voraussetzungen für die jetzige Form der Vereinigung. Die Kunstgewerbeschule hat nicht die angewandte Kunst autonom vertreten. Die Trennung von Entwurf und Ausführung ist ein Vorgang industrieller Arbeitsteilung und Spezialisierung, woran auch die Tatsache nichts ändert, daß zuweilen ein Kunstgewerbler seinen Entwurf selbst ausführt. Er ist dann eben Spezialist auf zwei Gebieten: dem des Entwurfs nach Geschmacksprinzipien und dem der mechanischen Materialbehandlung. Die Kunstgewerbeschule vermittelt nichts anderes als eine Spezialausbildung des Geschmacks im Zusammenhang industrieller Produktion, und der Werkstättenbetrieb ist unter diesem Gesichtspunkt vollkommen überflüssig. Er kann nützlich sein aus wirtschaftlichen Gründen und auch, um dem Schüler eventuell die Ausschweifungen seiner allzu zügellosen Phantasie an technischen Bedingungen der Ausführung zu demonstrieren; notwendig ist er in keinem Fall. Das prägt sich am deutlichsten in der Entwicklung der kunstgewerblichen Leistungen aus. Während man sich immer bemüht, zu einem geschmacklichen Ausgleich selbst des primitivsten handwerklichen Könnens zu gelangen, hat das handwerkliche und formale Können allmählich ein beispiellos tiefes Niveau erreicht. An diesem Urteil ändern auch Ausstellungen nichts, bei denen man die besten Arbeiten der besten Schüler zusammenstellt; denn einzelne Arbeiten lassen nicht erkennen, ob die handwerkliche Durchführung etwa aus reifstem Können einmal vernachlässigt wurde oder ob die Arbeit trotz mangelnder handwerklicher Fähigkeit geglückt ist.

Wo der Kunstgewerbler aber, ganz im Sinne der Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, als Geschmacksspezialist praktisch für die industrielle Produktion arbeitet, da wird er in seinen Entwürfen aus Unkenntnis der Möglichkeiten, die sich aus der handwerklichen Bearbeitung des Materials ergeben, grundsätzlich sogenannte „einfache" Formen wählen, das sind Formen, die vom Ausführenden mechanisch (mit Zirkel und anderen Meßinstrumenten) zu erfassen sind, über deren Leere aber selbst die geschmackvollste Anordnung auf die Dauer nicht hinwegtäuschen kann. Die enge Fühlung mit industriellen Vorgängen erweckt zugleich den trügerischen Schein, daß der Kunstgewerbler „modernem Geist" besonders nahe stünde. Doch führen nur die geistigen Probleme einer Zeit zum Stil, die wechselnden Schöpfungen einer gewerblich orientierten Phantasie sind Angelegenheiten der Mode.

Wenn in einer Zeit der fortschreitenden Mechanisierung aller Lebensvorgänge der Staat die kulturellen Fähigkeiten des Volkes unter seinen besonderen Schutz nimmt, so hat es keinen Sinn, daß er Fachschulen für Geschmacksbildung unterhält; denn der Geschmack betätigt sich, da er selbst nicht formschöpferisch ist, an irgendwie schon gegebenen (etwa durch die Forderung mechanischer Herstellbarkeit bedingten) Formen, und Fachschulen für Geschmacksbildung könnten daher die Reklameangelegenheit zum Beispiel der Möbelindustrie sein. Der Staat muß aber durch seine Institutionen gerade die eigenen Voraussetzungen und Bedingungen für das Schöpferische der freien und angewandten Kunst in vollster Gegensätzlichkeit zu allen mechanisierten Produktionsvorgängen sicherstellen: das Kunsthandwerk im Gegensatz zum Industriehandwerk und die Kenntnis organischer Formenzusammenhänge (z. B. des Körpers für die freie Kunst und pflanzlicher Bildungen für die ornamentale Kunst usw.), während das heutige Kunstgewerbe die Tendenz zu stereometrischer, das heißt mechanischer Formbildung in sich trägt.

Die Forderung der Vereinigung von Kunstgewerbeschule und Kunsthochschule wird gerade von seiten des Kunstgewerbes durch seine berufensten Vertreter verfochten, wobei das Kunstge-

werbe gern mit dem Anspruch auftritt, der Hochschule neues Leben zuführen zu müssen. Tatsächlich dürfte die Situation die sein, daß das Kunstgewerbe, nachdem es die sämtlichen Voraussetzungen für angewandtes Kunstschaffen preisgegeben hat, gründlich abgewirtschaftet hat und eine Auffrischung dort sucht, wo gewisse Voraussetzungen künstlerischen Schaffens, vielleicht in einseitiger Form und teilweise dogmatisch erstarrt, überhaupt noch vorhanden sind. Solange daher die neue Staatsschule für freie und angewandte Kunst sich nicht von innen heraus organisiert, wird es besser sein, die ehemalige Kunstgewerbeschule organisatorisch der ehemaligen Hochschule anzugliedern als umgekehrt, wie es jetzt zum Beispiel in Berlin geschehen ist, wodurch der noch vorhandene Bestand an Voraussetzungen für künstlerisches Arbeiten ernstlich gefährdet wird.

*

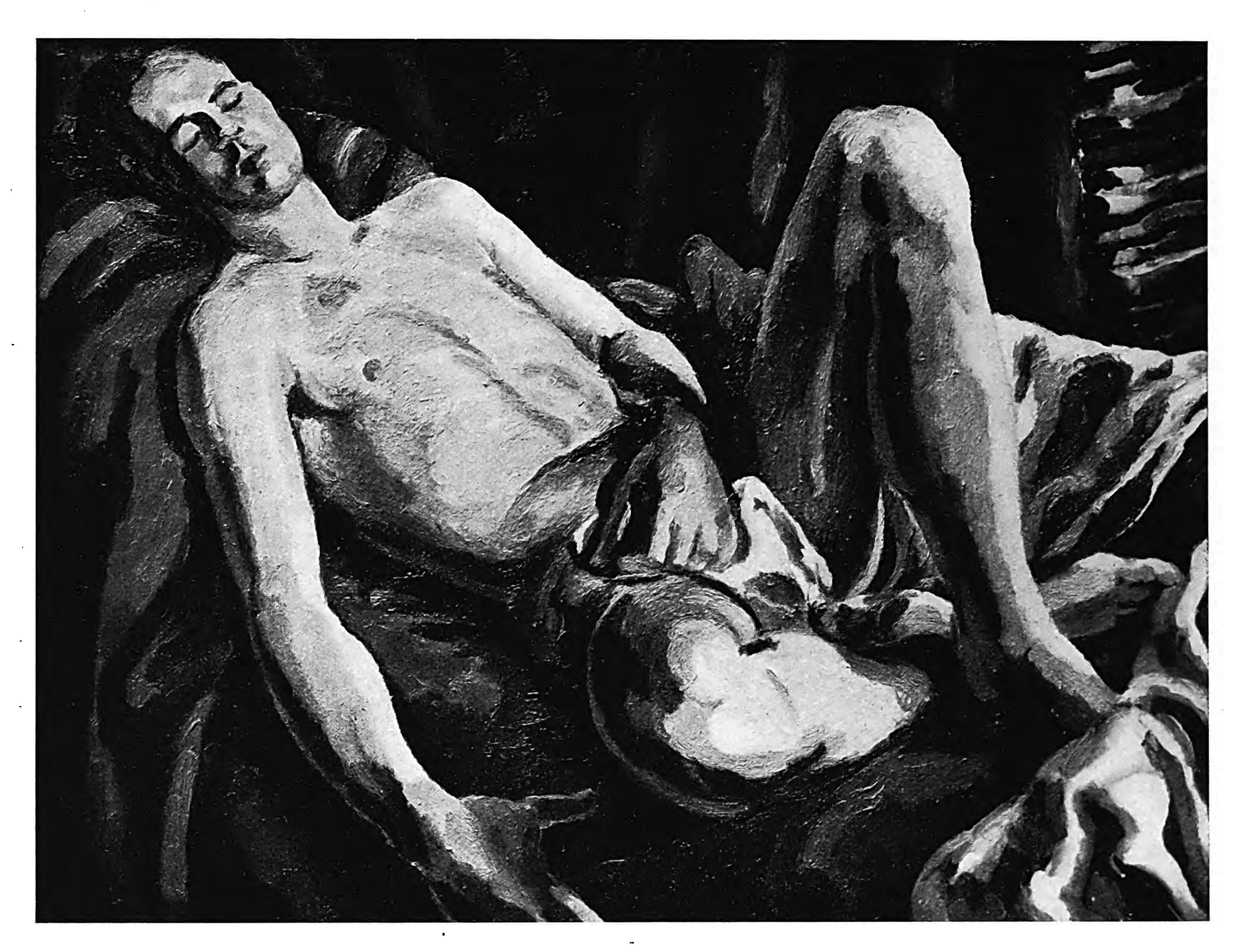
Der ideelle Wert des Zusammenwirkens von freier und angewandter Kunst läßt sich billig nicht bestreiten, selbst dann nicht, wenn man lediglich daraus, daß die Form dieses Zusammenwirkens nicht organisch gewachsen ist, sondern schematisch festgelegt wird, die schwerste Gefährdung für eine Tradition solcher Kenntnisse erwachsen sieht, die für künstlerisches Arbeiten notwendig und unerläßlich sind. Tatsächlich ist die Krisis, die diese Vereinigung der Schulen für den Hochschulkörper bedeutet, aber vorbereitet durch die traditionelle Bindung der Hochschule selbst.

Geschichtlich fiel der Hochschule die Aufgabe zu, diejenigen Kenntnisse zu vermitteln, durch die der Mensch selbst und die Gegenständlichkeit des ihn umgebenden Raumes für künstlerische, das heißt handwerkliche Arbeitsweisen erfaßbar wird. Die notwendige Ergänzung und die allgemeine Grundlage für diese Spezialausbildung war durch das Handwerk gewährleistet. Das Handwerk sicherte das formenbildende Element künstlerischer Arbeit überhaupt in der Materialbearbeitung auch noch zu einer Zeit, in der das eigentlich Schöpferische aus dem Vorgang des Formbildens, der lebendige Stil, gewichen war und der Gestaltungstrieb in unselbständigem Wiederholen historischer Stilformen Genüge fand. So durften die handwerklichen Methoden an der Hochschule zur möglichst intensiven Erfassung der zu vermittelnden Kenntnisse vereinseitigt werden (so daß zum Beispiel der Bildhauer an der Hochschule für sein Studium als Material nur den Modellierton verwendet); der Idee der formenbildenden Kraft im Handwerk konnte sich auch derjenige nicht verschließen, der keine handwerkliche Lehrzeit durchgemacht hatte. Mit dem Verfall des Handwerks fällt die Voraussetzung für den traditionellen Hochschulbetrieb.

Die Forderung nach einer breiteren handwerklichen Basis für den Kunstunterricht wird von Hochschulkreisen selbst erhoben. Wenn auch in letzter Zeit einzelne Handwerksklassen dem Hochschulbetrieb eingefügt wurden, so ist doch die grundsätzliche Entscheidung über das Ineinandergreifen von Kunstschaffen und Handwerkskönnen noch nicht gefallen. Die Handwerksklassen bestehen zunächst als Ergänzungsklassen neben den alten Hochschulklassen. Während aber heute noch die Hochschule über handwerklich geschulte Kräfte verfügt, werden sich die nächsten Kunstgenerationen immer weniger der formenbildenden Kraft im Handwerk bewußt sein, da seit dem Kriegsende die Mechanisierung des Handwerks rapide fortschreitet.

Der somit entwurzelte Kunstunterricht wird entweder sich neue Grundlagen im echten Kunsthandwerk bauen müssen oder wird der gleichen Mechanisierung verfallen, wie das Kunsgewerbeschulwesen.

Man kann in der Vereinigung der Kunsthochschule und Kunstgewerbeschule eine Krisis erblicken, die diese notwendige Entscheidung über das Kunsterziehungswesen herbeiführen kann. Wenn aber freie und angewandte Kunst, gemeinsam im handwerklichen Können verankert, organisch zusammenwirken werden, so wird auch die Forderung fallen, die man heute gern an den Kunstunterricht stellt: nach dem „pulsierenden Leben“, womit man den raschen Wechsel der Studierenden und das Hinausschleudern künstlerisch ausgebildeter Kräfte in das Wirtschaftsleben meint. Vielmehr wird man die Kräfte sich gründlich ausreifen lassen und vielleicht sogar versuchen, die Voraussetzungen für künstlerisches Schaffen durch peripherische Angliederung von Einzelwerkstätten an den Hochschulkörper in erhöhtem Maße zu sichern. Denn es ist ein Irrtum, zu glauben, daß man das Wirtschaftsleben mit Kunst durchsetzen könnte, dagegen kann man den noch vorhandenen Bestand an künstlerischer Gesinnung durch Wirtschaftsprinzipien ruinieren.



DUNCAN GRANT, AKTSTUDIE

DIE NEUESTE MALEREI IN ENGLAND

VON

HUBERT WELLINGTON

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

II

Als echter Romantiker die farblose Kleinlichkeit des modernen Lebens und alle Konventionen bekämpfend, die die natürliche, dem Menschen eingeborene Lebenskraft und Begeisterung ersticken, legt er eine große Vorliebe für die Zigeuner und ihr ungebundenes Leben an den Tag, und so kommen in seinem Schaffen zahlreiche Bilder vor, die dieses Thema behandeln, und in denen seine tiefe Sehnsucht nach der Natur ihren Ausdruck findet. Ähnliche Saiten schwingen in den Dichtungen Whitmans und in Gauguins Bildern, deren Echo bei den jungen Künstlern seiner und der folgenden Generation nachklingt. Der Sozialwissenschaftler wird die Pflicht haben, John als Symbol gewisser psychologischer und physischer Zustände der Zeit zu studieren, als den Entdecker eines bestimmten Frauentypus, den er seiner Zeit vorschrieb, wie das Schönheitsideal Rossettis das viktorianische

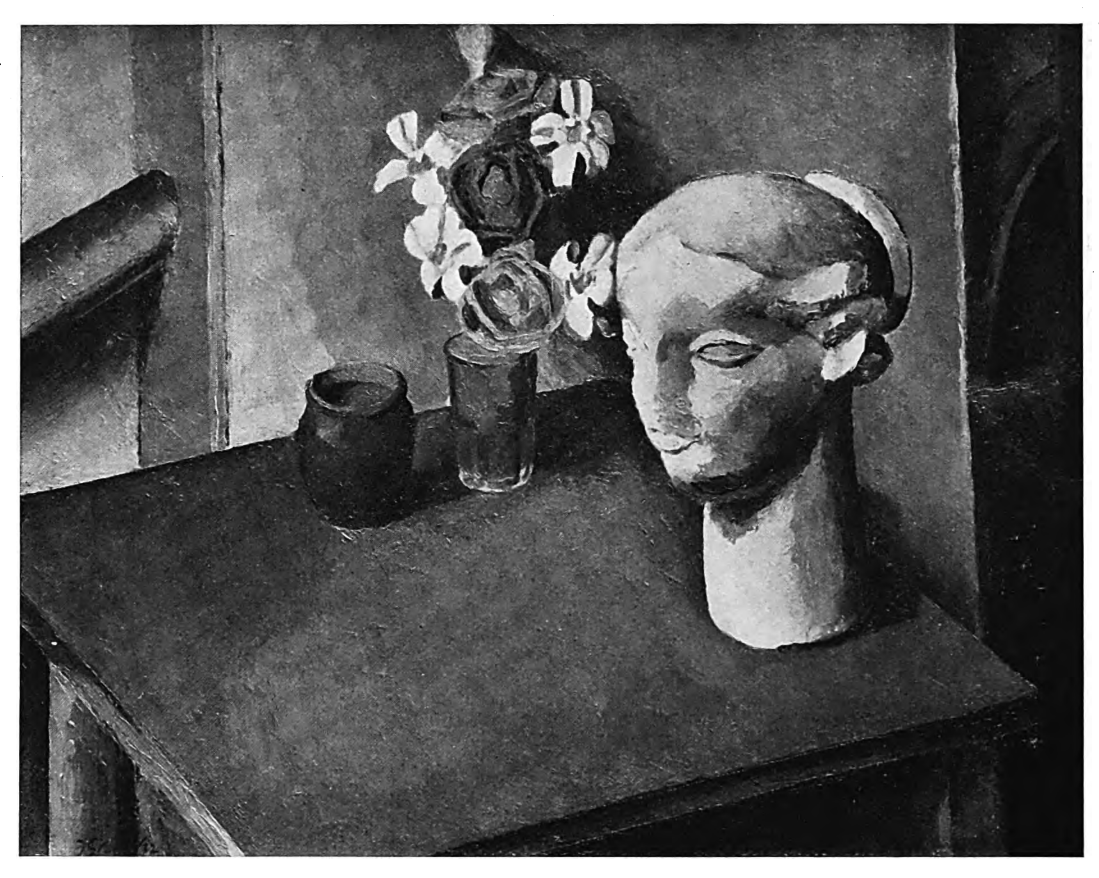
Zeitalter beherrschte. Es wurde mit John ein Kultus getrieben, der seiner Künstlerschaft und Weiterentwicklung nicht zuträglich sein konnte. Aber sein eingeborenes Talent ist echt und hat in seiner Zeit nicht seinesgleichen. Die glänzende Technik, die bestrickende und bahnbrechende Persönlichkeit Johns verliehen nicht nur seiner und der nächsten Generation Farbe, sie verhalfen auch der Slade-Schule zum Siege, die auf das Studium der Meister der Renaissance, auf das traditionelle Zeichnen und Komponieren größeren Nachdruck legte als auf die Wiedergabe des optischen Eindrucks, und sich der neu-akademischen vom Impressionismus hinwegführenden Bewegung anschloß.

Vielleicht das interessanteste Ergebnis solcher Tendenzen ist die Erscheinung Henry Lambs, der trotz seines ruhigeren Temperaments allmählich Werke schuf, die große Ehrlichkeit mit lebhafter Phantasie verbinden; Johns Studienfreund Orpen, dem eine erstaunliche Technik und eine seltene Leichtigkeit des Schaffens zu Gebote stand, wurde in kurzer Zeit ein bekannter und beliebter Maler. Nachdem er geadelt und Mitglied der Akademie geworden war, hat er sich zum berühmtesten und gesuchtesten Porträtmaler der englischen Gesellschaft entwickelt und nimmt heute eine ähnliche Position ein wie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Akademie-Präsident Sir Thomas Lawrence. Seine glänzenden deskriptiven und malerischen Gaben rechtfertigen diese Ausnahmestellung, aber seine Kunst ist in ästhetischer Hinsicht weder bemerkenswert noch von Einfluß gewesen. Seine Malerei fällt unter die Kategorie der „angewandten" Kunst, ein Ausdruck, den Roger Fry für Sargents Porträts erfunden hat. Die Betonung des Zeichnens, als Grundlage jeder Malerei, das Prinzip der Slade-Schule wird von Künstlern wie Randolph Schwabe und Colin Gill systematisch übernommen und hat eine ganze Generation beeinflußt.

Einige gleichzeitig mit John schaffende Künstler jedoch sahen in Frankreich das Land ihres Heils. Spencer Gore und Harold Gilman waren nicht Anhänger der romantischen und dekorativen Richtung, sie erstrebten für ihre Bilder eine intime und ehrliche Wiedergabe des Lebens. Für solche Zwecke war die lineare Zeichenkunst, die den Tonwerten wenig Beachtung schenkte, nicht zu brauchen. So wandten sie sich denn unter Walter Sickerts Führung Whistler und den französischen Impressionisten zu und fanden ihre Eigenart in Landschaftsbildern und Interieurs, deren Figuren sie mit der äußersten Feinheit und Richtigkeit in den Raum und gegen den Hintergrund stellten, und in denen sie die Farbe zu immer größerer Reinheit entwickelten. Gore hatte einen sehr persönlichen Farbensinn und ein feines Gefühl für das Licht, Gilman aber ging weiter, indem er die ausschließliche Benutzung der reinen Farbe zum Dogma erhob, so daß er einer der ersten englischen Künstler war, bei dem sich der Einfluß der Neo-Impressionisten und van Goghs auswirkte. Der frühe Tod dieser beiden Freunde (der eine starb 1914, der andere 1919) zu einem Zeitpunkt, als sich ihre künstlerische Entwicklung, sowohl in der Komposition wie im Rhythmus, dem Höhepunkt näherte, bedeutet für die englische Kunst einen schweren Verlust.

Noch einige andere Maler hatten sich den französischen Einflüssen nicht verschlossen und es ist bemerkenswert, daß Lucien Pissarro, der Sohn Camille Pissarros sich ganz in England niederließ, wo er jetzt noch sehr schöne, in Licht und Luft gebadete Landschaften in der rein impressionistischen Tradition produziert. Die meisten englischen Künstler ahnten jedoch kaum etwas von der ungeheuren Tragweite der in Frankreich sich vollziehenden Entwicklung; viele kannten nicht einmal Cézanne dem Namen nach, von dem ein oder zwei weniger bedeutende Werke in London ausgestellt worden waren.

Im Jahre 1905 eröffnete Durand-Ruel eine große Impressionisten-Ausstellung, in der sich eine ganze Anzahl Renoirs befanden. Ihr folgten in den Jahren 1910 und 1912 zwei große, von Roger Fry veranstaltete Ausstellungen der Nach-Impressionisten von Cézanne, Seurat, Gauguin und van Gogh bis zu Matisse und Picasso. So wurde dem Publikum im Lauf von wenigen Jahren die volle Bedeutung und Tendenz der modernen Bewegung in der Malerei vor Augen geführt. Die älteren Maler waren entsetzt, blieben aber unerschüttert. Für jüngere und kühnere Geister jedoch war dies neue Erleben die Offenbarung ihrer eigenen, ihnen selbst unklaren Gefühle, eine Saat, die reiche Frucht tragen sollte. Künstler wie John und seine Kollegen, die den Naturalismus abgelehnt hatten, stellten sich auch der impressionistischen Technik, ihrer Sehensweise und ihren koloristischen Entdeckungen schroff



DUNCAN GRANT, DIE BÜSTE

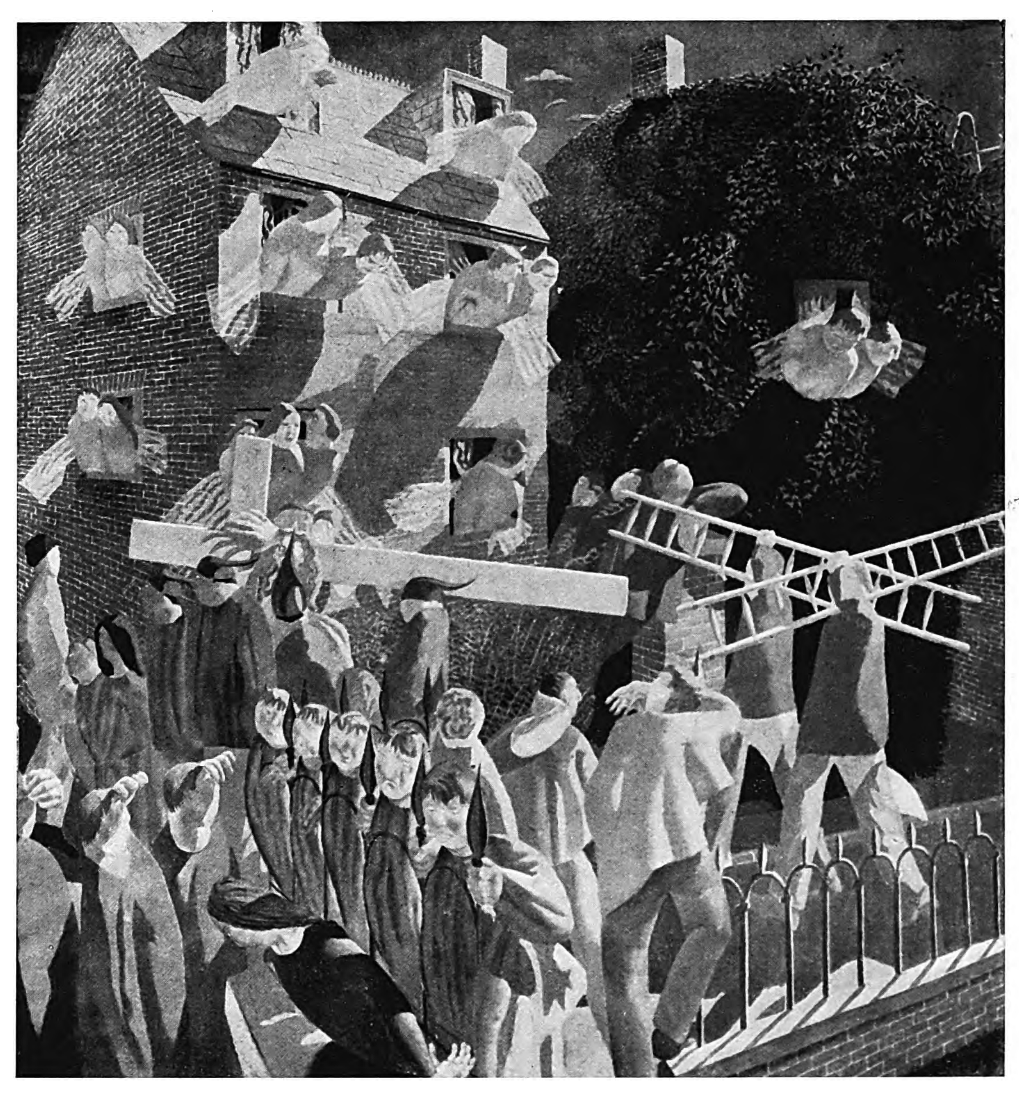
entgegen oder ignorierten sie doch und hatten in Zeichnung, Farbe und Komposition auf eine ältere Tradition zurückgegriffen. Bei den Nach-Impressionisten aber wurde der Naturalismus von einer Fortentwicklung abgelöst, die sich auf dem Impressionismus aufbaute. Hier konnte man die großen von Cézanne ausgehenden Bestrebungen sehen, „aus dem Impressionismus etwas Dauerhaftes und Solides wie die Kunst der Museen zu schaffen" — und daraus erwuchs etwas Positives, keine Verneinung. So war England mit einer Bewegung in Berührung gekommen, die in verschiedener Form eine völlige Umwälzung aller Tendenzen der Malerei auf der westlichen Halbkugel hervorrief. Individuelle Künstler setzten sich, jeder auf seine Weise, mit den Problemen der emphatischen und rhythmischen Komposition und mit der Verwendung von Farbe und Form um ihres eigenen Wertes willen auseinander. Die Camden Town Group, deren Präsident und geistiger Mittelpunkt Walter Sickert war, wurde gegründet, um sich bald mit der größeren und weniger radikalen London Group zu vereinigen. Hier stellten Gore, Gilman und Ginne aus; Roger Frys Omega Workshop-Gruppe, Duncan Grant, Vanessa Bell, Adeney und andere schlossen sich ihnen an. Das ihnen Gemeinsame war ihre Aufnahmebereitschaft französischen Einflüssen gegenüber, obgleich sich bald genug Unterschiede zwischen ihren Temperamenten und den französischen „Fauves" geltend machten.

Duncan Grant muß sowohl als Einzelerscheinung wie als Typus besprochen werden. Ich glaube, darin nicht fehl zu gehen, daß jeder kritisch veranlagte Mensch in ihm die begabteste und erfreulichste Künstlererscheinung seiner Generation sieht. Er repräsentiert das rein malerische Prinzip, er empfindet die natürliche Freude an der Kunst, ohne sich gegen ihre Grenzen aufzulehnen — aber er ist kein streitbarer Theoretiker oder Propagandist. Ein auserlesenes Gefühl für die Schönheit der sichtbaren Welt und für ihre Übertragung in Form und Farbe ist das Wesentliche seiner Begabung. Trotz seines umfassenden Wissens und seines reifen Urteils über die Kunst der Gegenwart

und der Vergangenheit trägt er keine Gelehrsamkeit zur Schau. Zuerst bekundete er seine malerische Begabung in Zeichnungen und Entwürfen für Teppiche und Stickereien und erfand Arabesken und Muster von feinster dekorativer Schönheit der Linie und Fläche. Seit kurzem aber konzentriert sich sein ganzes Interesse auf die solide dreidimensionale Form und die volle Körperhaftigkeit. Er mag sich aber noch so eingehend in die Struktur und in das verschiedene Volumen der einzelnen Objekte versenken — immer wird er bei der Vollendung des Bildes eine absolute Einheit und Harmonie erzielen. Die „Büste" zeigt seine Begabung für die räumliche Komposition, und vielleicht übermittelt schon die Reproduktion sein eigentümliches Talent, die Strenge der Komposition durch Technik und malerische Qualitäten zu bereichern. Ihm scheint jedes Sujet zu liegen, Blumen, Stilleben, Landschaft, Porträt, die Welt des Alltags wie die Welt der Phantasie. Alles weiß er bildlich zu gestalten, nur scheint ihn das Seelenleben der Menschen wenig zu interessieren. Diese reinen Malerqualitäten sind vielleicht typischer für den Franzosen als für den Engländer, doch dürfen wir nicht vergessen, daß Gainsborough sie in hohem Maße besaß und sogar in besonders nervöser und spontaner Weise auf die Reize der umgebenden Natur reagiert hat, so daß ein Vergleich zwischen ihm und Grant hierin nicht von der Hand zu weisen ist. Auch in seinem warmen, reichen, goldenen und aprikosenfarbenen Kolorit ist Grant durch und durch englisch. Walter Sickert definierte einmal einen Koloristen als „einen Maler, der es versteht, mit venezianischem Rot nur durch die Art der Verwendung die Kraft des Zinnobers zu erreichen", und Duncan Grants Palette zeigt jetzt in der Hauptsache Oker, Erdfarben und anspruchslose Pigmente, die ihre Schönheit durch die Auswahl und ihr Verhältnis zueinander erhalten. Seine Bilder scheinen oft zu leicht entstanden, sie meiden die rauheren und kräftigeren Seiten des bildlichen Schaffens, und sein Talent, das ihm wie eine reife Frucht in den Schoß fiel, geht vielleicht den Kämpfen und Schwierigkeiten zu sehr aus dem Wege, um sich zu der ernsteren Kraft und Schönheit der Reifezeit durchzuringen. Diese Beschränkungen seiner Natur sind jedoch die Kehrseite einer glücklichen Begabung, die es ihm ermöglicht, ohne sich Zwang anzutun und ohne Anstrengung zu produzieren, und bis jetzt ist noch kein Nachlassen seines Farbenreizes und seiner Erfindungsgabe zu verspüren. Vanessa Bell hat mit Grant gemeinsam Dekorationsentwürfe ausgeführt und ähnelt ihm als künstlerische Individualität in vieler Beziehung. Seit 1919 steht die London Group an erster Stelle unter den fortschrittlichen Künstlervereinigungen, und zählt Gertler, Meninski, Matthew Smith (einen Schüler von Matisse), Porter, Seabrooke, Rupert Lee zu ihren Mitgliedern. Ihr hervorragender literarischer Apostel ist Roger Fry, der scharfsinnigste, intuitivste und dabei unterrichtetste Repräsentant der englischen Kunstkritik; und doch stellen Maler wie Sickert, Paul und John Nash und Ethelbert White, die ganz bewußt von seinen Theorien abweichen, gemeinsam mit der London Group aus.

Mark Gertler gehört zu einer ganzen Reihe junger jüdischer Künstler, die über den Durchschnitt hervorragen. Er ist ein individueller Maler, der sein Ziel mit großer Zähigkeit verfolgt, und der ein starkes Gefühl für Rhythmus und Plastik der Form besitzt. In letzter Zeit scheint er sein Augenmerk hauptsächlich auf eine sorgsame Detaillierung und Durchführung in der Komposition und eine prächtige Farbengebung zu richten, in solchem Maße, daß hier und da die Bewegtheit und Lebendigkeit des Bildes zu kurz kommt, während er oft wiederum gerade auf diesem Wege eine tiefe und bedeutende Wirkung zu erzielen weiß.

Zwischen 1913 und 1914 schlossen sich die jungen Maler, die sich vor allem in der abstrakten Komposition und Konstruktion versuchten, als „Vorticisten" zusammen, unter denen Wyndham Lewis als der begabteste und hervorragendste zu nennen ist; auch einzelne Bildhauer, wie Epstein und Gouder-Brjeska, traten der Gruppe bei. Unter dem Wahrzeichen des Kubismus mit einem kleinen Beigeschmack von Futurismus ihre Kunstziele verfolgend, war es ihr hervorragendstes Streben, die abstrakte Komposition und den Ausdruck intellektueller Energie durch die dem erwählten Stoff innewohnenden Eigenschaften zu erreichen mit der Charakterstärke, die der gesunden, englischen Rasse und Individualität eigentümlich ist, und mit dem festen Willen keiner der italienischen oder französischen Kunstbewegungen sklavisch zu folgen; Wyndham Lewis schrieb im Blast, dem Organ der Vorticisten: „Hinter jedem Phänomen verbirgt sich eine einfache, ewige Form; unser heutiges



STANLEY SPENCER, KREUZTRAGUNG

Streben (dies schrieb er im Juni 1914) muß vor allem darauf gerichtet sein, festzustellen, was in dem Wesentlichen der Gedanken- und Formenwelt unserer Zeit für uns am charakteristischsten ist, um dann bis zu der ewigen Grundform zu schürfen, die sich als der bedeutendste und deutlichste Ausdruck dafür ergibt.“ Die ebenso glänzende wie gründliche Technik des Zeichnens, die Lewis in der Slade-Schule als Basis seiner Kunst erworben hatte, kristallisierte sich in ihrer Fortentwicklung zu einem klaren bedeutenden Stil, dessen Tendenzen man aus dem oben Zitierten entnehmen kann. Etchells, Nevinson, Roberts und Wadsworth gehörten ebenfalls zu den Vorticisten. Von 1914 bis 1919 wurde alles ästhetische Experimentieren eingestellt, als in der Zeit des Vakuums und den darauffolgenden Jahren die Auflösung der ganzen Bewegung schnell zu Tage trat. Die Werke von Wyndham Lewis und Roberts üben unter den großen dekorativen Malereien des Kriegs-Museums eine mächtige Wirkung aus; Lewis hatte in zwei Kollektivausstellungen seine Bedeutung, seine Erfindungsgabe und sein Können voll erwiesen. Trotzdem können aber seine Bilder nur in seltenen Fällen völlig befriedigen. Die Erklärung dafür ist vielleicht in einer gewissen Herbheit seines Talents und in der Zersplitterung seiner Produktion — er war bildender Künstler und Literat — zu suchen, obwohl er als Kritiker, Satyriker und Dichter ebenso glänzend begabt ist wie als Zeichner. Jedes einzelne seiner Werke zeichnet sich durch seinen besonderen Stil, prickelnden Witz und die straffe

Dynamik der Konstruktion dermaßen aus, daß man es in jeder Kunstperiode hoch bewertet hätte.

William Roberts verließ daß Gebiet der rein abstrakten Komposition, um sich dem Porträt und dem Genrebild aus dem Londoner Leben zuzuwenden; sein Interesse für die Erscheinungen und das Treiben der Menschen zeitigt Bilder, denen etwas von Hogarths Geist innewohnt. Die Figuren, die wie seltsame mechanische Robotter aussehen, sind mit rhythmischer Straffheit komponiert. Seine schön gezeichneten Porträts betonen seine Rückkehr zu einem durch konstruktive und zeichnerische Qualitäten erhöhten Naturalismus in noch stärkererem Maße. Edward Wadsworth wendet seine vorticistische Formel auf die Landschaft an, in der die naturalistischen Sujets mit einem hervorragend dekorativen Reiz behandelt sind.

Es bleiben nun noch einige junge und vielversprechende Künstler zu erwähnen, die sich in keine der genannten Gruppen einreihen lassen, die keine direkten französischen Einflüsse zeigen, ja, die sogar ein angeborenes englisches Empfinden in jedem Pinselstrich bekunden. Der modernen Bewegung mit der Schlichtheit und Vereinfachung ihrer Darstellung, mit ihrem Sinn für die freie Komposition, mit ihrem Abscheu vor bloßer Geschicklichkeit der Technik und Ausführung schließen sich Stanley und Gilbert Spencer sowie Paul und John Nash an; ihre Werke zeichnen sich durch individuelle Vorzüge der Phantasie und eine Naivität der Vision aus, die ihnen eine ganz bestimmte spezifisch englische Note verleihen.

Die Bilder der beiden Nash haben unbedingt einen Anflug von Dilettantismus, wenn man unter diesem Wort das Gegenteil von akademischer professioneller Malerei versteht: sie sind von einer seltsamen lyrischen Eindringlichkeit erfüllt, die wir ebenso in Blakes „Liedern der Unschuld", wie in den Schriften der Brontés und in den zeitgenössischen Gedichten von W. H. Davies finden, alles Werke von schriftstellernden Dilettanten, die jedoch ihrem intuitiven Verständnis für die geistigen Werte einen sehr feinen, wenngleich scheinbar spontanen Ausdruck zu geben wissen. John Nash hat sich eine fast kindliche Liebe für die Natur bewahrt. Kornfelder, Regenbögen, Trauerweiden, Scheunen sind auf das sorgfältigste charakterisiert, ohne in der Komposition die Rolle bloßer Details zu spielen, so daß man seine Bilder nicht einfach deskriptiv nennen kann. Sie wirken oft etwas dünn und dürftig in der Farbe, auch ist die Schwierigkeit, die verschiedenartigen Dinge zu einer notwendigen malerischen Einheit zu verschmelzen, nicht ganz überwunden. Seine Aquarelle und Holzschnitte aber zeigen ausnahmslos ein schönes Gefühl für Synthese. Paul Nash ist allegorischer und abstrakter; vor allem beschäftigen ihn die Arabesken und der innere Rhythmus; er erstrebt eine absolutere Lösung, und offenbar hat er von orientalischen und chinesischen Vorbildern gelernt. Auf diesem indirekten Wege aber gelingt es ihm, durch scheinbar willkürliche Formen und Rhythmen den Charakter einer Landschaft voll wiederzugeben. Seine Aquarelle erinnern an die konzentrierten Nokkei-Gedichte Japans und Chinas.

Die Malerei Gilbert Spencers ist einfacher und weniger umschreibend, er beachtet sorgfältig die Valeurs, und seine Landschaften haben daher eine größere Festigkeit und Plastik. Die romantischen oder pathetischen Sujets liegen ihm nicht, jedes Stückchen englischer Boden – Felder, Bäume, sanfte Hügel – genügen seiner anspruchslosen Hingabe an die Natur, der Gedanke, etwas zu verändern oder zu arrangieren ist ihm fremd. Gerade seiner lebhaften Empfindung für die natürliche Schönheit jedes Winkels, die er nicht einmal versucht zu analysieren und in einfache Formen zu zerlegen oder in Assoziationen zu bringen, ist es zu verdanken, daß er, ebenso wie John Nash, dem Beschauer den vollen anspruchslosen Zauber der englischen Landschaft übermittelt, nicht methodisch, aber überzeugend. Gwinny-Jones steht der englischen Landschaft mit derselben Liebe gegenüber, er ist unermüdlich bestrebt, seine Kunst und seine Koloristik zu verfeinern und zu bereichern.

Der interessanteste und originellste unter den jungen Künstlern von ausgesprochen englischer Eigenart ist Stanley Spencer, er malt fast ausschließlich religiöse Bilder mit einer Innigkeit und Aufrichtigkeit, an der niemand zweifeln kann. Er hat ganz andere Ideale als seine Kollegen, die nur das Malerische betonen. Augenscheinlich ist er von französischen oder orientalischen Einflüssen ganz unberührt; er ist ein gotischer Künstler, ein Illuminator, dessen Bilder seine dramatisch bewegten Gedanken ausdrücken sollen. Nicht der Wunsch, seinen Stoff in anziehende und bedeutende Formen zu kleiden — im abstrakten Sinne —, treibt ihn

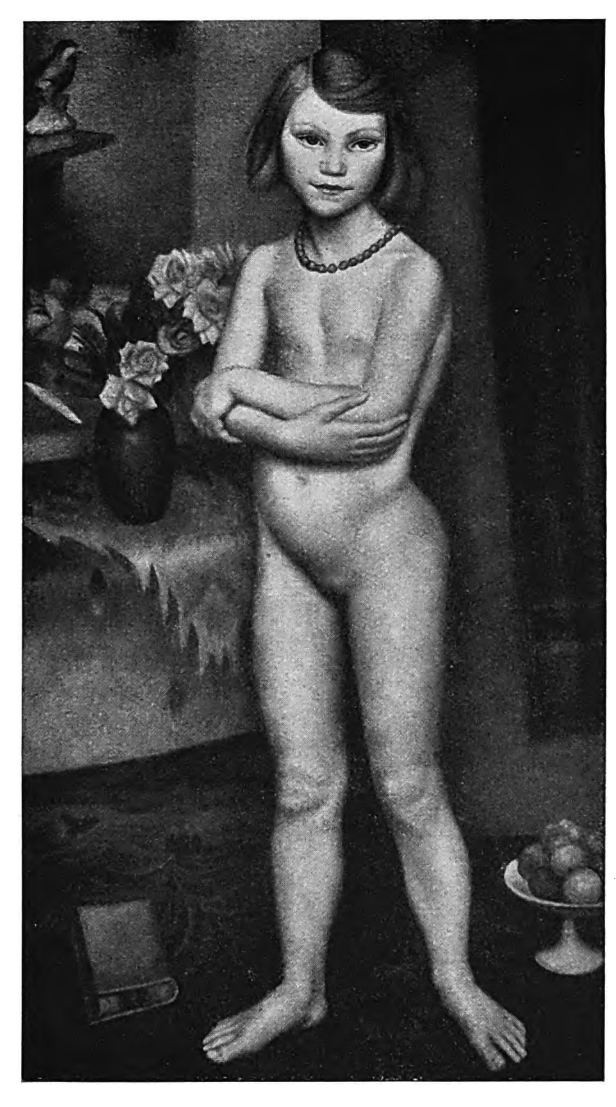


PAUL NASH, SPIEGEL UND FENSTER

wenn er nur mit voller Ehrlichkeit und Hingabe arbeitet, die Schönheit sich von selbst einstellen wird. „Wenn ich wirklich ein Künstler bin, dann wird es mir auch nicht an interessanten Formen, Arabesken und an der einheitlichen Darstellung fehlen." Und wirklich stellt sich all dies ein, dafür sorgt sein echtes und spontanes Gefühl für den Rhythmus. In einem kleinen Dorf an der Themse, in einer streng religiösen Umgebung aufgewachsen, und mit der Bibel von Kindheit an vertraut, sind ihm jene uns so fremd und seltsam erscheinenden Visionen die natürlichsten und lebendigsten Geschehnisse der Welt. In dieser Beziehung ist er Blake verwandt, der wie er von Natur Mystiker ist, der das Übersinnliche in jeder Erscheinung fühlt und weder Menschen noch Dinge im Lichte des Alltags und der Banalität sieht. Er knüpft auch an die tieferen Seiten der Präraffaeliten an – die Seiten, die die Aquarelle Rossettis und die ersten Zeichnungen John Millais offenbaren — eine strenge, puritanische Weltanschauung, für die er oft nur einen ungeschickten herben Ausdruck findet, indem er mühsam ein Detail nach dem anderen vornimmt, fast

zur Produktion. Er hat eine starke Abneigung gegen die „Komposition": er liest eine Stelle aus der biblischen Geschichte, und sofort zaubert seine Empfänglichkeit für das Epische und Dramatische eine Vision vor sein geistiges Auge: er sieht die Menschen und ihre Umgebungen, aber nicht die konventionellen orientalischen Gestalten, sondern das Volk und die Orte, die er kennt, und sogleich beginnt er seine Vision auf die Leinwand zu werfen, so unmittelbar und einfach wie möglich. Er benutzt höchst selten einmal Modelle, niemals aber während der Arbeit. Ästhetische Theorien sind ihm fremd, einzig und allein der Inhalt, die Darstellung seiner Vision des Lebens liegt ihm am Herzen. Nicht etwa, daß er die Schönheit und die ästhetische Seite der Kunst verleugnet, aber er fühlt, daß,

als wollte er sie zusammennähen, bis er endlich das Ganze beieinander hat. Obgleich Spencer auch den leisesten Anschein von Bravour oder geschickter Technik vermeidet, haben manche Details Schönheiten, die von der Konzentration seines Willens und seiner spontanen Wiedergabe herrühren; und auf diesem Wege erzielt er eine bestimmte Art der Einheitlichkeit. Seine Bilder sind von dramatischen Ideen erfüllt, als ob ein Windstoß über eine Landschaft hinwegfegt, so daß alles im gleichen Rhythmus und in der gleichen Bewegung schwingt. Sein völliges Aufgehen in der Sujet-Malerei und in der Erzählung, eine gewisse didaktische Richtung, die durch die Erfahrungen des Alltags gemildert wird, all dies sind Eigenschaften, die in dem heutigen Europa selten anzutreffen sind. Aber bei dem



MARC GERTLER, KINDERAKT

Maler, der die Fresken des Jüngsten Gerichts in Pisa schuf und bei vielen anderen Künstlern des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts finden sich verwandte Züge. Wie jener geht er vom Dramatischen aus, bringt es aber schließlich zu ästhetischen Qualitäten der Linienführung und der Komposition, zu einer rhythmischen Verbindung der verschiedenen Pläne und zu einer dreidimensionalen Wirkung, die eine Errungenschaft späterer Jahrhunderte und der neuesten Entwicklung sind.

Der Kontrast zwischen den Tendenzen und Qualitäten der Spencer oder Nashs einerseits und Duncan Grant oder Gertler andererseits, der Abstand wiederum zwischen diesen und John und Wyndham Lewis läßt keinen Zweifel darüber zu, wie willkürlich jeder Versuch einer Klassifizierung sein muß und wie unmöglich es ist, im Rahmen eines gedrängten Artikels eigenartigen Künstlern gerecht zu werden. Man kann eben nur andeuten, wie echt das Streben nach Ausdruck war und wie mannigfaltige Formen es angenommen hat.

Ich habe von der Generation, zu der Steer, Tonks, Rothenstein und Muirhead Bone zählen, kaum gesprochen und überhaupt nicht von den akademischen Malern, die unbeirrt eklektische Bilder mit mehr oder weniger Kunst, Geschmack und Kultur produzieren, wie Charles Rickettes, Charles Shannon und Glyn Philpott. Auch von Brangwyn habe ich nicht gesprochen, der noch immer seine großartigen Improvisationen schafft. Nur die Künstler versuchte ich einzuführen, die nach 1900 hervorgetreten sind und der englischen Malerei neue Wege gewiesen haben. Jetzt scheinen sich die Wogen des Kampfes zwischen den verschiedenen Bekenntnissen zu glätten; die vitale Bewegung zu Gunsten der rhythmischen und logischen Komposition beeinflußt alle Arten der Malerei, die Möglichkeiten der abstrakten Komposition sind bewiesen und akzeptiert worden, aber man hat erkannt, wie trocken und unfruchtbar sie ist, wenn sie Selbstzweck wird. Die Erfindung neuer Formen und eines neuen Inhalts, zu der sie zwingt, ist eine zu schwere Last für den einzelnen, und eine energische Rückkehr zu naturalistischeren Sujets und einer naturalistischeren Darstellung bricht sich Bahn — die ästhetischen Interessen läutern sich in dem großen Strom menschlicher Erfahrung. Ich will mich nicht weiter über die angeborenen Vorzüge so verschiedenartiger Künstler verbreiten, die eine spezifisch englische Note haben und auf keinem anderen Boden hätten gedeihen können. Diese besonderen Vorzüge, die sicherlich vorhanden sind, werden dem Ausländer vielleicht noch stärker in die Augen fallen, wenn sie ihn auch nicht so vertraut ansprechen wie uns, die mit jenen Künstlern leben und aus denselben Quellen der Kultur schöpfen.



JULIUS HÜBNER, DIE FAMILIE BENDEMANN, DIE MALER K. F. SOHN, HÜBNER, SCHADOW, HILDEBRANDT

DIE RHEINISCHE RETROSPEKTIVE
DÜSSELDORF 1925

VON

CARL GEORG HEISE

Neben der prunkvollen Schau kirchlicher Kunst des rheinischen Mittelalters in Köln wirkt die Düsseldorfer Veranstaltung wohltuend ruhig. Nach dem Rang der Kunstwerke ist sie gewiß unendlich geringer, dafür aber vorbildlich systematisch, kundig und liebevoll angeordnet. Neben der eilig zusammengerafften, durch den organisatorischen Gewaltakt imponierenden Tribuna rheinischer Meisterwerke hier die durch ein Jahrzehnt sorgfältiger Kleinarbeit vorbereitete, grundlegende und, soweit das jemals möglich ist, erschöpfende historische Übersicht über ein bisher teils nicht genug, teils nicht gerecht gewürdigtes Teilgebiet deutscher Malkultur.

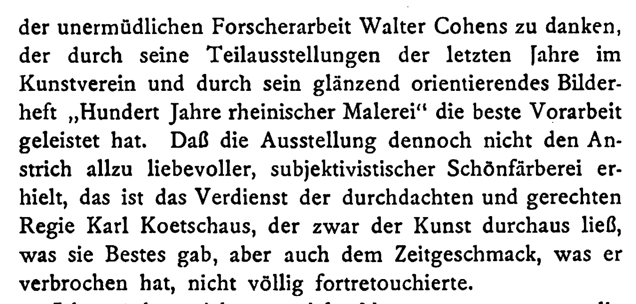
Das allerdings muß vorausgeschickt werden: die Freude an der vorzüglich dargebotenen und sehr aufschlußreichen Ausstellung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade dieser Ausschnitt rheinischer Kunstübung einen besonders wesentlichen Beitrag für das Gesamtbild deutscher Malerei nicht sichtbar machen kann. Außer Rethel kein Meister von wirklich großem Format. Dafür aber werden am Anfang des Jahrhunderts eine ganze Anzahl überraschend unbekannter — unbekannt zum mindesten für den Nichtfachmann und den Nichtrheinländer —, meist außerdüsseldorfische Kleinmeister sichtbar, die unsere Anschauung von deutscher Biedermeiermalerei angenehm erweitern (Verarbeitung französischer Einflüsse, reiche Farbigkeit und ein leichteres Temperament). Und für die zweite Hälfte des Jahrhunderts gelingen einige im letzten Jahrzehnt wiederholt versuchte, aber nie so überzeugend zur Anschauung gebrachte Ehrenrettungen meist Düsseldorfer Meister, deren „offizielles" Gesicht die schönen Proben ihrer oft erstaunlichen Begabung vergessen ließ. Daß die Ausstellung so reich ist an überraschend qualitätvollen Akzenten durch das Hervorziehen selten gesehener Bilder und Studien, oft aus entlegenstem Privatbesitz, das hat sie in erster Linie dem Spürsinn und



HEINR. CHR. KOLBE, HERRENBILDNIS



EDUARD BENDEMANN, DAMENBILDNIS. 1828



der unermüdlichen Forscherarbeit Walter Cohens zu danken, der durch seine Teilausstellungen der letzten Jahre im Kunstverein und durch sein glänzend orientierendes Bilderheft „Hundert Jahre rheinischer Malerei“ die beste Vorarbeit geleistet hat. Daß die Ausstellung dennoch nicht den Anstrich allzu liebevoller, subjektivistischer Schönfärberei erhielt, das ist das Verdienst der durchdachten und gerechten Regie Karl Koetschaus, der zwar der Kunst durchaus ließ, was sie Bestes gab, aber auch dem Zeitgeschmack, was er verbrochen hat, nicht völlig fortretouchierte.

Ich möchte nicht zu viele Namen nennen, nur die weniger bekannten seien besonders notiert. H. Chr. Kolbe zeigt, wie wohl so stark kein Deutscher außer ihm, farbig und zeichnerisch Davids Einfluß, ein wenig spießbürgerlich von Natur, aber durch sein großes Vorbild gefestigt, immer klar und formstreng. Anton Ramboux und Simon Meister, beide in der erzählenden Komposition versagend, vortrefflich als charaktervolle Porträtisten, Ramboux der bedeutendere, wenn auch die Geschmeidigkeit seines nazarenischen Linienstils die Grenze nicht nur seiner, sondern aller rheinischen, leicht etwas im äußeren Schick und Schliff sich erschöpfenden Begabung deutlich macht. Schon der Koblenzer Settegast zeigt bei aller sympathischen Klarheit des Vortrags die Entartung ins Süßliche. Bastiné, Niederländer von Geburt, tätig in Aachen, überrascht durch eine eigene, lebendige Farbigkeit, seine Bildnisse wirken frisch und modern; zu ihren Gunsten aber das monumentale, tiefgründige Mutterbildnis seines Schülers Rethel in der Wertschätzung zu dämpfen, wie das geschehen ist, geht nicht an: Bastiné enträt nicht einer gewissen bürgerlich-beschränkten Atelierroutine. Wohl die größte Überraschung ist der Raum mit den Werken der Familie Deiker: der Sohn Johannes, vielleicht durch die geschickt gewählten Landschaftsstudien — ein Zufallsimpressionismus auf eigene Faust — etwas überbetont, der Vater, Friedrich Deiker, von kaum zu überschätzender Qualität. Die drei Bildnisse strotzen von einem farbig reich abgestuftem Realismus, sind breit gemalt, kühn in der Auffassung. Das 1827 datierte Bildnis seines Sohnes erregte schon 1916 auf einer Ausstellung bei Gurlitt in Berlin einiges Aufsehen, es scheint aber durchaus nicht vereinzelt in seiner Qualität. Man wird neugierig gemacht, das Gesamtwerk Deikers, von dem wir wissen, daß er in Paris studiert hat, kennen zu lernen. Peter Schwingen, mit einer Interieur-Bildniskunst, etwa zwischen Kersting und Hammershøy, aber schwächer als beide, wird zuviel Ehre erwiesen. Neben diesen begabten Außenseitern wirkt die Düsseldorfer Schadow-Schule recht konventionell und trocken mit Bendemann als ihrem berühmtesten und fatalsten Exponenten. (Erschütternd zu denken, daß ein Bild des Siebzehnjährigen des Künstlers beste Leistung blieb und schon die schwunglosen Allegorien des Fünfundzwanzigjährigen durch des Gedankens Blässe alle künstlerische Eigenkraft eingebüßt haben!) An Stelle der Pflege individueller Begabung tritt Schulzucht. Wie stark sie war und welch immerhin erstaunlichen Resultate sie gezeitigt hat, zeigt das Gruppenbildnis der Familie Bendemann und der ihr nahestehenden Künstlerfreunde, gemalt von Hübner, Hildebrandt, Sohn, Bendemann und Schadow selbst, aber als so einheitliche Malerei erscheinend, daß es mit unbefangenem Blick als Zusammenarbeit von fünf Künstlern fast unmöglich zu entlarven ist.

Düsseldorfer Akademiekunst der späteren Jahrzehnte steht heute nicht hoch im Kurs. Aber selbst Genremaler erleben ihre Auferstehung. Hasenclever, so raffiniert gesiebt wie hier, erscheint in neuem Licht. Bei den „Arbeitern vor

dem Magistrat“ denkt man an Menzel. Mit Recht aber legt die Ausstellung den Nachdruck auf die Landschaftskunst. Schirmer, der zur Schmach Düsseldorfs auf der Höhe seines Lebens fortsiedelte, ist mit vierundvierzig Nummern überreichlich vertreten. Darunter sind viele Zeichnungen und Ölstudien, sie sind das Beste und zeigen wie Böcklin und die Achenbachs in ihm einen Lehrer fanden, der ihnen Entscheidendes mitzugeben hatte. Und wie gibt, läßt sie sich mit Händen greifen. Beide sind durch Publikumsgunst verdorben, bei Oswald aber ist weit stärker die Begabung für raffinierte malerische Aperçues lebendig geblieben, kein Meister von Format, aber ein Talent allererster Ordnung. In Caspar Scheuren, dem die Ausstellung breiten Raum gibt, kann ich nicht mehr sehen als einen wackeren Vedutenmaler von lokaler Bedeutung und verspäteter Romantik. Neben ihm wirkt Lessing bedeutend.



JOHANNES DEIKER, BILDNIS SEINER MUTTER. 1839

sonderbar parallel — Cohen hat zuerst darauf hingewiesen — verläuft Oswald Achenbachs erste Entwicklung zu der Böcklins: 1856, ein Jahr schon vor dem großen Erfolg des Böcklinschen Schlagers, malte Oswald Achenbach einen Pan im Schilf und die Verwandtschaft ihrer frühen Landschaftskunst wird durch manche Studie einleuchtend belegt. Oswald gegen seinen berühmten Bruder Andreas auszuspielen ist seit langem Mode, aber es sollte nicht Mode bleiben, sondern Schulweisheit werden, denn in dieser Ausstellung, die geschickt auch dem Bruder durchaus sein Recht Der frühverstorbene Seibels ist besser als sein Ruf. George Oeder, der noch heute lebt, bedeutet den letzten Ausläufer einer gepflegten Tradition malerisch subtiler und doch heroisch erlebter Landschaftskunst. Was dazwischen liegt — Irmer, Kröner, Bochmann usw. — hat in der gesamtdeutschen Entwicklung keinen Platz, und wenn man gesagt hat, daß es einen fruchtbaren rheinischen Impressionismus nicht gegeben hat, so bestätigt das die Ausstellung durchaus. Auch te Peerdt hat man — nach völliger Verkennung — überschätzt. Ist er mehr als etwa der im übrigen Deutsch-



J. B. J. BASTINÉ, BILDNIS FRAU MARIA SEYDEL

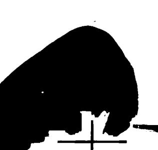


JOHANN PETER HASENCLEVER, JUNGES MÄDCHEN. 1842

land bestens unbekannte, tüchtige Hamburger Thomas Herbst? Auch die späten Genre- und Historienmaler Peter und Gerhard Janssen lassen sich nicht „retten" im Gegensatz etwa zum früher geborenen, langlebigen Ludwig Knaus, von dem die Ausstellung eine ganze Reihe köstlicher Jugendarbeiten zusammengebracht hat, deren malerische Kultur der Künstler später niemals wieder erreicht hat. Gebhardts allzuoft in apologetischer Absicht vorgeführten, psychologisch gut erfaßten esthnischen Bauernköpfe entschädigen nicht für seine letzten Endes unreligiösen Bibelbilder. Auch er noch hat beigetragen zum peinlichen Klang, den Düsseldorfer Malerei in der Geschichte nie ganz wird verlieren können.

Klingt heute ihr Ruf besser? Gewiß wäre es ungerecht, den Wert Düsseldorfer Gegenwartskunst an der Fülle des Minderguts zu messen, das bei Veranstaltung eines Provinzjubiläums ein Anrecht auf breiten Raum hat. Aber selbst dieses bunte Vielerlei gibt Zeugnis von einem besonders lebendigen Gegendruck, den eine allzu zähe Reaktion naturgemäß erzeugt. Wenn aus Kampfstimmung neue Werte erwachsen, so ist hier der Boden günstig. Geschickt hat man die Besten in einer Raumgruppe vereinigt. Sie heißen: Dix, Wollheim, Nauen, Heuser, Geßner, Kaufmann. Die meisten sind bekannt, Dix gar ist das Götzenbild einer neuen deutschen Kunstmode. Aber er ist mehr: ein Zeichner von unerbittlicher Strenge, ein kühner, wenn auch oft gefährlich experimentierender Kolorist, und, wie sein Eulenberg-Bildnis ausweist, ein Porträtist von karikaturistischer Sicherheit der Menschendeutung. Dennoch kann man sich des einschränkenden Gedankens nicht erwehren, daß sein brutaler Realismus nicht in elementarer Kraft, sondern in überreiztem Ästhetentum seine Wurzel hat. Aber man sollte aufhören, ihm den relativ hohen Rang zu bestreiten, den er in der zeitgenössischen Malerei zweifellos innehat.

Die Übersicht über das gesamtdeutsche moderne Kunstschaffen, fast erschöpfend, jedenfalls volltönend und doch nur mit siebzig Bildern dargestellt, die von Liebermann bis Klee und Kandinsky reichen, ist eine außerordentliche Leistung, wie wir sie bisher so übersichtlich und gleichgestimmt noch nicht gesehen haben, obwohl alle vertretenen Künstler bekannt genug sind. Der Wert liegt in der Zusammenordnung und im Weglassen. Der neue Akademiedirektor Walter Kaesbach zeichnet für sie verantwortlich. Es ist leicht, nach der persönlichen Einstellung manches anders zu wünschen, aber man sollte am bisher Gelungenen (oder Mißlungenen!) solcher Versuche und vor allem daran messen, was eine solche Vorführung an Werten enthält, die sich langsam bewähren, anerkannt von einem immer größeren Kreise. An entscheidenden Einwendungen hätte ich nur das Fehlen Noldes vorzubringen. Er mußte auf alle Fälle und Kokoschka mußte besser, zum mindesten auch mit einer seiner neueren Landschaften vertreten sein. Rohlfs dagegen hätte stärker beschränkt werden können. Auch Pechstein ist reichlich vertreten und Kandinsky wirkt nur als glänzende Folie für den unendlich reicheren und geistigeren Klee im gleichen Raum. Damit aber ist schon alles Einschränkende gesagt und erstaunlich bleibt die Fülle dessen, was die wenigen Säle bei vorbildlich sparsamer Behängung an vollgültigen Werten deutscher Prägung vorführen. Am stärksten wirken die Wände von Hofer und Schmidt-Rottluff, jede mit nur drei Bildern von straffem Bau und klarem Klang, dann Kirchners Sonderraum und endlich der Auftakt mit den Bildern von Liebermann, Corinth und Slevogt, die sich hier ganz anders den Jungen ein-

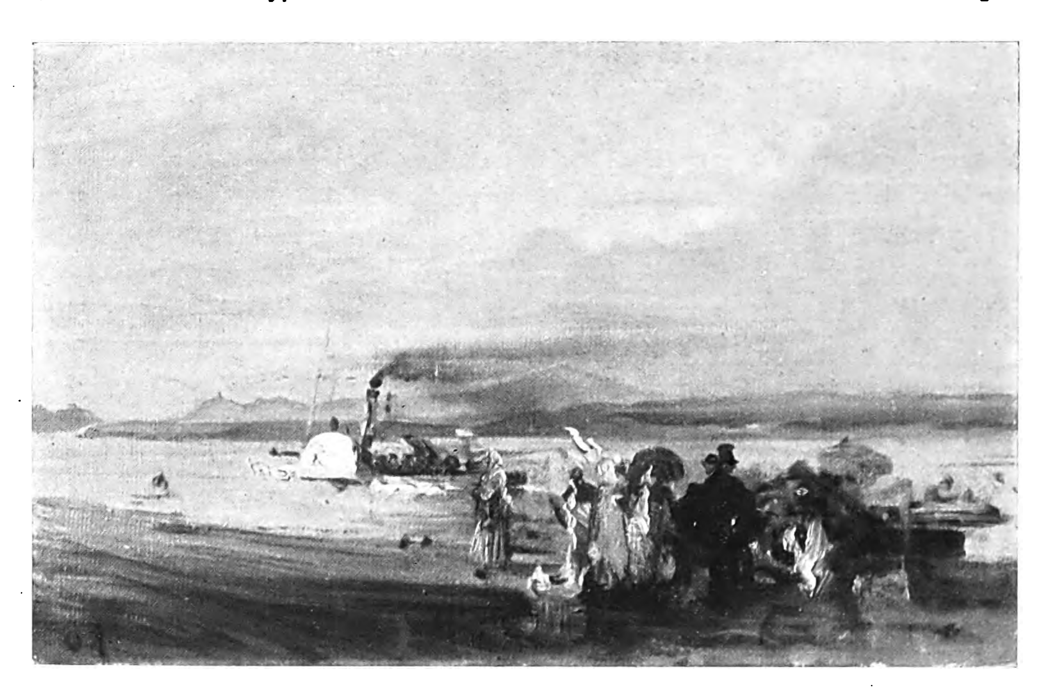


fügen als etwa in Akademie oder Sezession, wo die äußerlich artverwandten Mitläufer die innerlich erstaunliche Verwandtschaft (mögen sie selber protestieren!) mit den besten Kräften der Gegenwartskunst verdunkeln. Überraschend stark tritt Süddeutschland zurück. Kaesbach hat den Mut gehabt, keinen einzigen Münchner Künstler aufzunehmen. Das bezeichnet richtig die Situation.

Die Architektur-Ausstellung im Oberstock mag für den Fachmann aufschlußreich sein, Wilhelm Kreis hat ihr ein einheitliches Gepräge gegeben. Wer nicht Zeit hat, sich in Grundrisse und Modelle zu vertiefen, wird die beiden ausgeführten Hochhäuser von Kreis und Bonnatz deutlicher im Gedächtnis bewahren, mit denen Düsseldorf im Begriff steht, sich eine neue Stadtsilhouette zu schaffen. In ganz Amerika steht kein Wolkenkratzer vergleichbarer Qualität. Zwar widerstrebt es mir, die Architektur als die führende der deutschen Künste im gegenwärtigen Augenblick zuungunsten unserer Bildermacher herauszustreichen — woher nimmt man den Maßstab für solche Wertung? —, daß sie indessen in solchen Monumentalbauten, und selbst in der typischen Durchschnittsleistung, eine leichter faßliche und eindringlichere Sprache spricht als alle siebenzig Bilder der modernen Ausstellung zusammen, das soll man sich ernstlich eingestehen.



JOH. ANTON RAMBOUX, HÄUSERECKE



OSWALD ACHENBACH, RHEINDAMPFER UND BLICK AUF DEN DRACHENFELS



EMANUEL LEUTZE, DAMENBILDNIS. 1848

MANNHEIM

Kunsthalle-Ausstellung: Die neue Sachlichkeit.

Die Juli-Septemberausstellung der Mannheimer Kunsthalle hat ein interessantes Thema zum Gegenstande erwählt. Es ist ja inzwischen altbekannt, daß der Expressionismus „tot" ist, nun kann man sich dort mit seinen Überwindern auseinandersetzen. So wenigstens erscheint die Sachlage bei flüchtigem Überblick.

Indessen kommt man bald dahinter, daß mit solcher Formel nichts getan ist. Die Frage lautet vielmehr: „Welche Erlebnisse bedingen diesen auf einmal sich durchsetzenden Stil?" Aus vergleichender Betrachtung ergibt sich, daß unter „Sachlichkeit" von den Polen: Subjekt — Objekt nicht etwa nur eine Bevorzugung des zweiten, sondern vor allem die Verzweiflung am ersten gemeint ist. Allen diesen Werken entströmt eine solche Stimmung des durchdringendsten Fatalismus, daß es wenig verschlägt, ob nun der einzelne Künstler etwa wie Kanoldt in Landschaften und Stilleben oder wie Groß in antibourgeoiser Satire den Ausdruck dieses Erlebens findet. Grundinhalt bleibt in beiden Fällen das „Odi profanum volgus" mit dem einzigen Unterschiede, daß der Satiriker jemanden für diese unerfreuliche Welt verantwortlich macht, während der andere sie als mystisches Schicksal hinnimmt. Was den formalen Ausdruck betrifft, so fällt ein Betonen des Körperlichen auf. Aber seine Ursache ist die Verschlossenheit gegen das andere Ding, nicht die Geschlossenheit nach innen. Ebenso verschließt sich das Bild gegen den Betrachter. Der Künstler will mit sich allein sein.

Als Vorläufer des Stils gilt Max Beckmann. Die schlimmsten Gesichter auf seinem Bilde Christi und der Sünderin wirken erlösend gegenüber den Masken der anderen; ähnlich steht es mit A. Erbslöhs Blumenstücken. Ernst Haider lebt noch in der Naturweite seines Vaters; er gehört im Grunde nicht hierher.

Dann die eigentlichen Träger dieser Kunst. Alexander Kanoldt bringt strenge und kühle Landschaften und Stilleben. Man empfindet ihn als den Aristokraten dieses Kreises, er ist es vor allem in der Ablehnung alles Grellen oder Sentimentalen. Georg Schrimpf zeigt Verwandtes mit biedermeierlicher Kunst; es ließe sich von einer Flucht in die Enge der Idylle reden. Georg Scholz-Grötzingen ist sehr intellektuell; seine Satire neigt zu Verblüffung des Bürgers, Landschaft und Stilleben zur korrekten Glätte. In Schrimpfs Nähe gehören C. Mense und H. Davringhausen, neben Scholz mag der Karlsruher K. Hubbuch seine Stelle finden.

George Groß und Otto Dix dürfen nicht in einem Atem genannt werden. Beide treiben Gesellschaftskritik. Aber Dix mangelt es an künstlerischem Takt. Er will wahrer als wahr sein. Ein Selbstbildnis von 1913 erweist die Abstammung von Böcklin. In etlichen Bildern spielen Staniol und Metallflitter eine fatale Rolle. Dix hält kein Niveau.

Groß hat als Maler viel Kultur. Seine Leistungen als Satiriker sind bekannt. Von einer wesentlicheren Seite zeigen ihn ein hervorragendes Porträt dieses Jahres und eine Reihe farbensprühender Aquarelle.

Mystische Stimmungen kommen bei den beiden Berliner Russen Baby und Glustschenko zu Wort, am stärksten aber bei dem Kasseler Kay H. Nebel. Ein Geigenstilleben von Kars ist malerisch kostbar. L. Moser (Karlsruhe).



FRIEDRICH DEIKER, DER SOHN DES KÜNSTLERS. 1827



MICHAEL VON MUNKACSY, DER DORFHELD. STUDIE

BILANZ DER ARCHITEKTUR

VON

PAUL ZUCKER

II
Und Wir?

„Ich hielt mich stets von Meistern entfernt,
Nachtreten wäre mir Schmach!
Hab' alles von mir selbst gelernt" — —
„Es ist auch danach"!

Keinesfalls darf die an der Pariser Ausstellung geübte Kritik nun so aufgefaßt werden, als ob wir, im Gegensatz zum dort Gesehenen, von der Vollkommenheit deutscher Architektur und deutschen Kunstgewerbes überzeugt wären! Ganz im Gegenteil!

Zunächst müssen wir ja, wenn wir wirklich ehrlich sind, offen zugeben, daß der ganze Bezirk dieser Fragen überhaupt doch nur einen verschwindend geringen Bruchteil des Volkes wirklich interessiert. Es ist damit — leider — wie mit gewissen literarischen Problemen. Sie werden diskutiert in Zeitschriften, die herausgegeben, gelesen und besprochen werden lediglich von Leuten, die selbst für sie oder zufälligerweise für das Blatt der entgegengesetzten Richtung schreiben, die im gleichen oder im gerade verfeindeten Café verkehren. Eine geistige Inzucht schlimmster Art versperrt die Umschau in benachbarte Kunstprovinzen, läßt den Blick über die Grenzen geradezu als geistiges Wagnis erscheinen. Das bedeutet Verzicht auf Maßstab, freiwillige Selbstentmannung der künstlerischen Potenz. Nur so ist es möglich, daß bestimmte Kunstzeitschriften bestimmte „Stile" propagieren, daß alle zwei Monate die wahre Sachlichkeit und das konstruktive Prinzip neu entdeckt werden.

All dies wäre erträglich und harmloser Zeitvertreib eines losen Künstlervölkchens, wenn es — und das ist das typische Kennzeichen gerade unseres deutschen Kunstlebens — nicht jeweilig mit einer so ungeheuren Prätention und der Geste einer geradezu päpstlichen Unfehlbarkeit im Besitze der alleinseligmachenden Wahrheit vorgetragen würde. Aber Worpswede und Darmstadt, Hellerau, Wien und Weimar, es sind zu viel Stätten, denen das Heil der Welt entspringen sollte. Immer wieder muß die göttliche Unbefangenheit be-



ERNST TE PEERDT, DAMENBILDNIS. 1879

wundert werden, das kurze Gedächtnis, das sich der nächsten Vergangenheit nicht erinnert, die mit ähnlichen, mitunter sogar den gleichen Schlagworten ebenso überzeugungskräftig in die Fanfare stieß. Überblickt man aber ernsthaft die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre, so ergibt sich doch wohl, — daß — mit aller Vorsicht und allem notwendigen Respekt sei dies ausgesprochen —, daß das wahrhaft Bleibende wohl nicht an diesen Stätten geboren wurde. Gewiß, auch von dort kamen wertvolle Anregungen, wurden ursprünglich schöpferische Ideen in Bewegung gesetzt, nur daß sie allzu schnell zur Mode, ja schlimmer, zum Dogma erstarrten. Womit ihr Untergang binnen eines Jahrfünfts besiegelt war.

Man verzeihe diesen Versuch ehrlicher Selbsterkenntnis, des Suchens nach der hauptsächlichen Fehlerquelle, um deretwillen die Fülle produktiver und origineller deutscher Formgedanken doch noch nie, innerhalb der letzten dreißig Jahre, zu einer organischen und nur einigermaßen echten und geschlossenen Formensprache geführt hat. Alles blieb unverbindlich, — ohne Reichweite, ohne tiefere Verwurzelung, ohne die notwendige innere Schwere! Keineswegs bedeutet diese Selbsterkenntnis etwa die Anerkennung eines imaginären angelsächsischen Durchschnittsgeschmackes und des unerträglich banalen Niveaus einer uniformen Zivilisationssphäre der Formensprache internationaler Hotels.

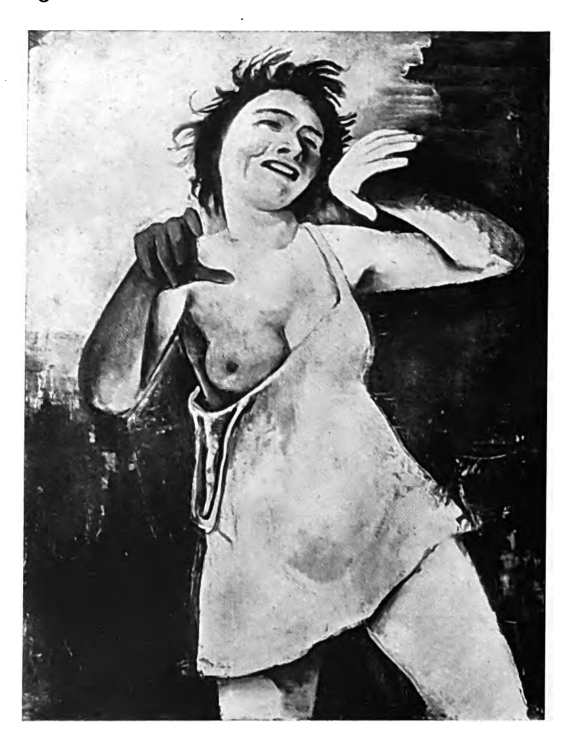
*

Soweit die Theorie! Was ist nun die „Bilanz der Moderne“ in der Wirklichkeit? Wir haben es so herrlich weit gebracht, daß außerhalb einiger Kunstschulen das Wort „Kunstgewerbe“ fast als Schimpfwort wirkt. Ein kunstgewerblich gedeckter Tisch, eine kunstgewerblich angezogene Frau, ein kunstgewerblich dekorierter Raum sind bereits mit dem leisen Hauch der Lächerlichkeit behaftet, bedeuten Symptome einer seelischen Haltung, wo an die Stelle des Geschmacks das Rezept, an die Stelle der Selbstverständlichkeit die Ostwaldsche Farbentafel und an die Stelle des organischen Wachstums der „entwerfende“ Künstler getreten ist. Übrigens ein Schicksal, von dem keineswegs nur Architektur und Kunstgewerbe betroffen sind, sondern das beispielsweise in der Entwicklung des Tanzes seine Parallele findet.

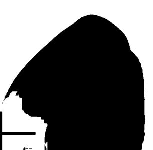
Und noch bedauerlicher als dieses „entworfene Kunstgewerbe“ ist die Reaktion darauf, die Rückkehr zu einem zwar geschmacklich sicheren, aber der originellen schöpferischen Kraft völlig entbehrenden Eklektizismus, zu einer Überbewertung der Tradition, die mit der Gebärde einer sicheren Selbstverständlichkeit alle neuen künstlerischen Bestrebungen den „Kriegsgewinnlern“, den neuen Reichen einerseits, den sozial gestützten Bewohnern von Siedlungshäuschen andererseits, überläßt. Eine Reaktion, die natürlich weit über das Ziel hinausschießt. Die beispielsweise bewirkt, daß Deutschlands internationale Repräsentation, seine großen Schiffe, wieder in rein historischen Stilformen ausgestattet werden, — ein kaum erträglicher innerer Widerspruch zum Wesen dieser modernen Verkehrsmaschine.

*

Wenn wir uns weiter ehrlich bemühen, die nicht immer ins Bewußtsein tretenden immanenten Voraussetzungen alles kunstgewerblichen und architektonischen Schaffens uns zu



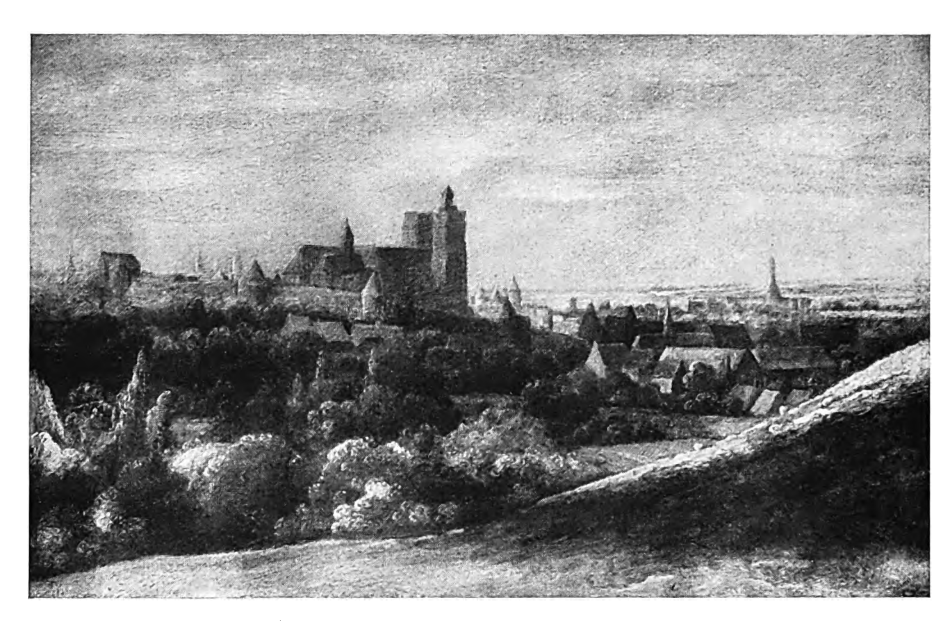
KARL HOFER, DIE BETRUNKENE





JOH. WILHELM SCHIRMER, ZYPRESSENSTUDIE

vergegenwärtigen, ergibt sich ungefähr diese Situation: Während die Malerei wieder da anknüpft, wo sie in Wahrheit aufgehört hatte, während sich Renoir, van Gogh und Cézanne, Slevogt und Corinth als die stützenden Pfeiler der Entwicklung klar herauskristallisieren und fünfzehn Jahre weitere Arbeit sich kaum bemerkbar machen, ist innerhalb der Architektur und noch mehr des Kunstgewerbes immer noch ein billiger Populär-Expressionismus im Schwunge. Er findet seinen Niederschlag einerseits in der Ausstattung von Cafés, Kinos, Tanzbars und Modesalons, wo er sich durch die Verwendung spitziger Ecken, ineinandergeschobener Tütchen, überkehlter Profile ebenso charakterisiert wie durch die Verwendung durchbrochener Beleuchtungskörper und vor allem eine ganz bestimmte süßliche Farbenskala. Andererseits wird eine verlogene Monumentalität — und dies ist die gefährlichere Spielart, da der Architektur und geschmacklichen Fragen fernerstehende „Geistige" in diesen Dingen etwas „Modernes" zu verspüren meint — übernommen scheinbar von den Konstruktionen reiner Zweckbauten, in absurdester Weise zur Ausgestaltung von Landhäusern und Mietskasernen, ja selbst von Schränken und Stühlen, verwandt. Und dieser funebre Kitsch, diese typisch deutsche „Kolossalität" ist viel gefährlicher, als die harmlosere Süßlichkeit modernen Konditoreistils. Aus einer verlogenen Pseudosachlichkeit entstehen unbeseelte, ungefüge Formen, werden völlig sinnlos Betonklötze und Eisen-

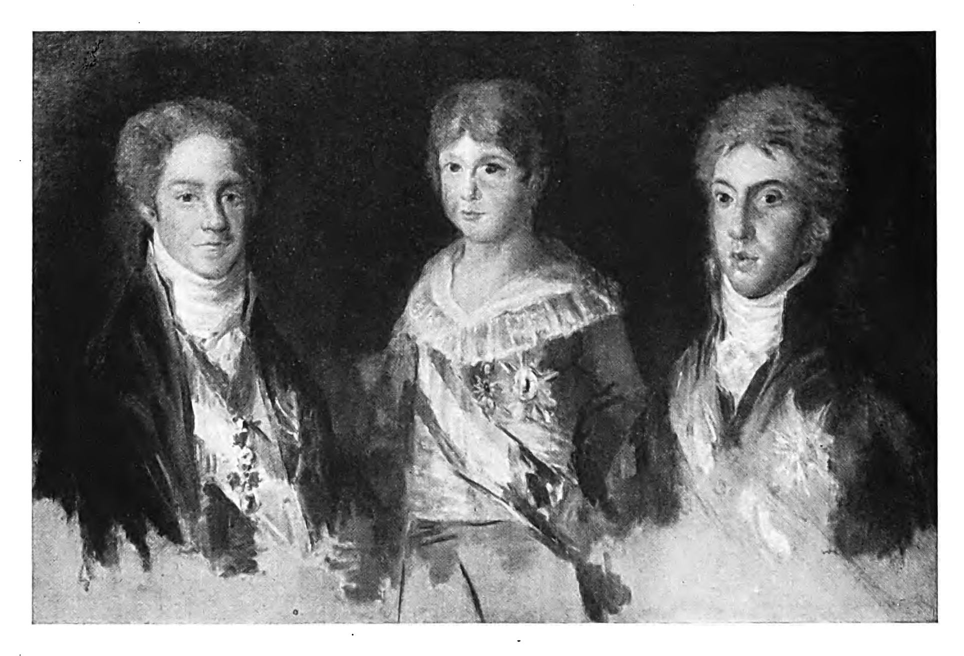


HERKULES SEGHERS, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.

konstruktionen in Holz nachgeahmt, also die Umkehrung des Fehlers der vorausgegangenen Generation. Mit den in die Ecke gerückten quadratischen Fensterscheiben glaubt man den Atem unserer Zeit eingefangen zu haben. Die westlichen Berliner Villenkolonien zeigen Beispiele einer derartigen „Formgebung".

Die Berufung einer derartigen Schlagwortarchitektur, die in ihrer Sprache mit einigen ebenso willkürlichen wie stereotypen Vokabeln, den horizontal vorgelagerten Erkern, abgeschrägten Ecken, niedrigen Fenstern usw. arbeitet, auf holländische Vorbilder ist deswegen deplaciert, weil in Holland ja diese Formen ohne jede Prätention und nur an ganz großen Bauten, aber nicht an kleinen Privatbauten angewandt werden. Allerdings sind die holländischen neuen Bauten neben denen Dänemarks der vollkommenste architektonische Ausdruck unserer Zeit, — aber die funktionell nicht begründete Nachahmung bestimmter Kunstformen bedeutet noch nicht die „Moderne". Klinker und Horizontale allein tun es freilich nicht!

*



FRANCISCO GOYA, BILDNISSTUDIEN
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.





HANS MIELICH, PANKRAZ VON ASCHAU

AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.

Die Problematik unserer Situation ist so groß, Skylla und Charybdis eines akademischen Eklektizismus einerseits, einer pseudo-revolutionären, rein literarischen Gehirnarchitektur, die sich in tragischer Verwechslung bei Stuhlbeinen und Landhausterrassen auf Maschinenelemente und Ingenieurkonstruktionen beruft, andererseits so drohend, daß auch die vorsichtigste Äußerung zu diesen Dingen einer gewissen Peinlichkeit nicht entbehrt. Ist es doch unendlich leicht theoretisch Probleme aufzustellen und ästhetische Doktrine zu verfechten und so unendlich schwer auch nur eine Serie anständiger Gebrauchstöpfereien herauszubringen, oder gar ein immerhin kompliziertes Bauwerk zu gestalten! Trotzdem müssen wir einmal versuchen, uns die Voraussetzungen einer wirklich modernen Architektur klarzumachen, den vielgerühmten Geist der Zeit, den jeder gepachtet zu haben glaubt, zu definieren, — um diese künstlerischen Faktoren auf ihre ästhetischen Möglichkeiten hin zu analysieren. Was ist anders, was ist neu? Unbestreitbare Gegebenheiten:

Eine ganz elementare Verschiebung der Zeitbegriffe, Konsequenz der Großstadt. Unmöglichkeit in Ruhe und Gelassenheit irgendwelche formalen Details zu genießen. Wirkung des Schnellverkehrs, Auto usw. Daher gleichsam plakatähnliche Wirkung der Disposition im Großen notwendig, im wesentlichen durch gute Proportion und Abstimmung der einzelnen Materialien gegeneinander.

Verzicht auf intime Farbwirkungen, auf alle artistischen Formvirtuositäten, auf Kadenzen und Koloraturen (nur noch in den Innenräumen einer ganz bestimmten sozialen Oberschicht möglich und ästhetisch berechtigt.)

Dafür: Wirkliche Verbreitung eines elementaren Empfindens für Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit. Die ungeheure Popularität der Technik bis zur Überschätzung der in ihr enthaltenen zivilisatorischen Werte und damit der Tätigkeit



FRANS HALS (?), EMERENTIA VON BERESTEYN

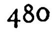
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.

des Ingenieurs. So ergibt sich auch rein künstlerisch die Unmöglichkeit, unkonstruktiv zu gestalten, eine gewisse Werkbundehrlichkeit, deren ethische Werte aber auch keinesfalls überschätzt werden dürfen. Verzicht auf naturalistische Ornamentik im Großen, in der Gestaltung des Außen. Keineswegs aber Verzicht auf jeden Schmuck bei der Dekoration des Innenraums und der kunstgewerblichen Details. Puritanismus auch bei diesen Dingen ist nur als Zeichen einer doktrinären Befangenheit zu werten.

Am elementarsten die ganz allgemeine Unsicherheit des Lebensgefühls, die vollkommene Beziehungslosigkeit zur Natur keineswegs nur des Industrieproletariers, sondern fast aller in der Stadt Lebenden. Und im Zusammenhang damit der Ersatz natürlicher Sinnlichkeit und eines selbsverständlichen Körpergefühls durch eine auf Generationen eingestellte allgemeine Erregbarkeit der Nerven, bestenfalls eine auf Rekordleistungen trainierte Körperlichkeit.

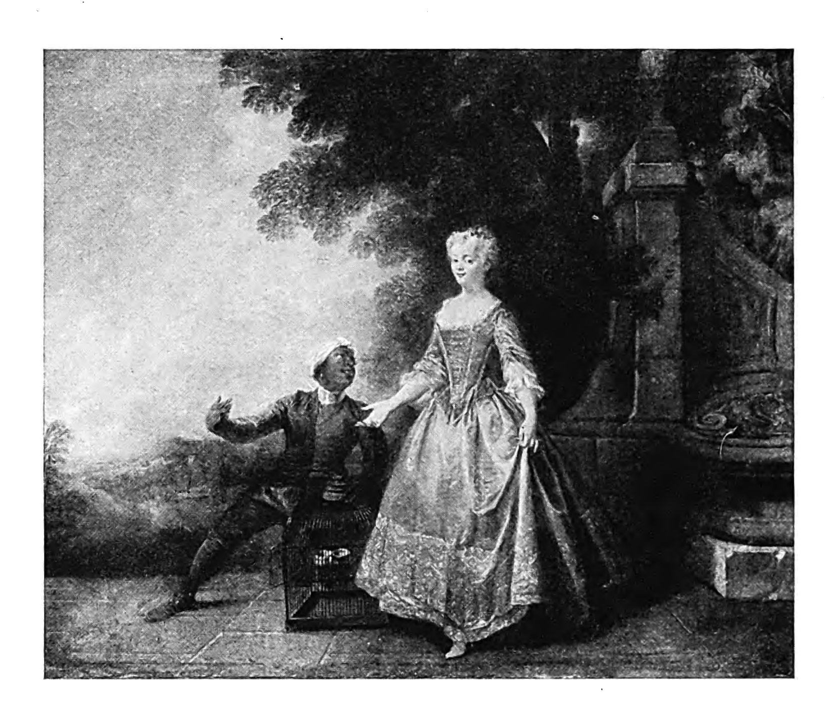
Soziologisch: der Ersatz des natürlichen Gefühls für soziale Schichtung und den Aufbau der Gesellschaft durch Snobismus und soziale Prätentionen alleräußerlichster Art, — die Disharmonisierung der Frau durch berufliche und wirtschaftliche Gegebenheiten und endlich als Folgeerscheinung eines Überkapitalismus, der Mangel an Gefühl für Werte der Historie und Tradition.

Architektonisch gesprochen ist das Ergebnis dieser Situation: die Beziehungslosigkeit zwischen Bauherr und Bauwerk, zwischen Bau und Umgebung, die ungeheure Schwierigkeit, eine Architektur ehrlich und bescheiden und vor allen Dingen ohne verlogene Romantik in die Landschaft einzupassen, letzten Endes auch alle städtebaulichen und Siedlungsprobleme, der Kampf gegen den Ehrgeiz des Mittelständlers, ja auch des Proletariats, anstatt in einer Siedlung in einem Villenquartier wohnen zu wollen, die sozialen und ökonomischen Gegebenheiten architektonisch vertuschen zu wollen. — Kurz, Unwahrheit und Unklarheit in der grundlegenden Disposition, wie im Formalen.





Immer wieder sieht man, wie unmöglich es ist, die formalen und ästhetischen Fragen von solchen psychologischer, ökonomischer und sozialer Natur zu trennen, wie unglaublich innig die Beziehung der Architektur zur Totalität unseres Lebens ist, wie Bauwerk und Möbel nichts anderes sind als Manometer-Zeiger der vitalen Spannung unserer Generation. So ist die Betrachtung der heutigen Architektur identisch mit einer Morphologie der Kulturlage unserer Zeit. Denn jedes Bauwerk ist eben nicht nur Formung eines realen, technischen und künstlerischen Problems, sondern unerhört aufschlußreich über die Wunschvorstellung des Bauherrn oder der großen Gemeinschaft, die es gestaltete, — ebenso wie für die Weltanschauung (im eigentlichsten Sinne) des Architekten. Niemals werden beide identisch sein, selbstverständlich ist der Kampf zwischen ihnen — und die stärkere Intensität wird siegen. Und deswegen ist in der Verworrenheit unserer deutschen Situation Architektur nicht mehr eine Frage des Geschmacks, sondern eine solche des Charakters.



NICOLAS LANCRET, DAME MIT NEGER

AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.



GABRIEL METSU, LESENDE FRAU
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.

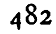
LEIH-AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ALTER MEISTER AUS FRANKFURTER PRIVATBESITZ

VON

EMIL WALDMANN

In jeder Stadt, in der die Kunstpflege in guten Händen ruht, bestehen unterirdische Verbindungen zwischen öffentlicher Galerie und Privatbesitz. Die beiden Faktoren ergänzen und steigern einander gegenseitig. Daß in Frankfurter Häusern verhältnismäßig mehr italienische Primitive zu finden sind als etwa niederländische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts, versteht man sofort, wenn man an den Ausbau des Staedel-Museums während der letzten fünfzehn Jahre denkt. Ein Meisterwerk von derartigem Rang wie es Fra Angelicos Madonnentabernakel in der jetzigen Ausstellung darstellt, kam nicht durch Zufall in Frankfurter Privatbesitz, ebensowenig wie die ganz großartige Madonna des Sienesen Giovanni di Paolo, ein Hauptwerk des Meisters aus dem Jahre 1427, das vor wenigen Jahren noch im Palazzo Saraceni in Siena hing. Swarzenski ist zielbewußt.

Äußeren Anlaß dieser Ausstellung, mit der ein vor mehr als hundert Jahren geäußerter Wunsch Goethes in Erfüllung ging, bot das fünfundzwanzigste Jubiläum des Staedel-





Museums-Vereins, einer Gesellschaft von Kunstfreunden in der Art des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Société des Amis der Louvre. Fünfundsechzig Sammler stellen 270 Gemälde aus, und daß unter ihnen auch neue, und zwar bedeutende Sammler sind, macht den Verlust, den der Frankfurter Privatbesitz im letzten Jahrzehnt durch die Auflösung der berühmten Galerien de Ridder, R. Goldschmidt und Fritz von Gans erleiden mußte, einigermaßen wett. Die meisten Kunstfreunde, die zwar keine eigentlichen Privatgalerien besitzen, sondern eine Anzahl schöner Bilder als Schmuck ihrer Häuser, konnten ihre Schätze erhalten; einige neue Kunstfreunde erwarben eine Anzahl von Meisterwerken.

Verglichen mit den Leih-Ausstellungen, die in den letzten Jahren zum Beispiel in Bremen und Hamburg zu sehen waren, fällt die Frankfurter durch andere Akzentuierung auf. Nicht die Holländer, die der norddeutschen, hanseatischen Bürgerkultur so besonders wesensverwandt erscheinen mögen, spielen die erste Rolle, sondern, nach beinahe fürstlichem Vorbild, die Italiener, dann die Altdeutschen und Altniederländer. Und, als Überraschung, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts. Lancrets und Paters und Fragonards gibt es sonst in deutschen Privatsammlungen kaum. 270 Gemälde sind natürlich nicht alles Meisterwerke, können und wollen es nicht sein. Aber auch das Niveau und das Mittelgut ist hier mindestens interessant, oft schön und qualitätvoll. Daß neben dem Fra Angelico in seinem grünen Goldglanz, neben dem Giovanni di Paolo mit seinem feinen lebendigen Ausdruck, seinem herrlichen Tiefblau des hermelingefütterten Mantels und seinem an Simone Martinis Verkündigungsbild gemahnenden Goldbrokatgrund mit fast naturalistischen Blumenmuster die übrigen Primitiven sich nicht halten, versteht sich von selbst. Aber es sind dann in dieser Gtuppe noch andere Werke von persönlichem Rang. Domenico Venezianos erst kürzlich entdeckte Kreuzigung wirkt in seiner Harmonie von weiß und graublau und der Strenge des Figurenstils bedeutend, so bedeutend wie die Aktäon-Geschichte des Paris-Meisters, bedeutender als das Botticelli-Tondo, das in seiner etwas lahmen Zeichnung typisches Schulgut darstellt. Von Nichttoskanern und Nichtsienesen macht die Mailänder Gaudenzio Ferrari mit zwei Bildern hervorragende Figur, dann Francesco Bonsignori, Lorenzo da Costa und, mit seinem Sebastian, Liberale da Verona. Venedig ist mit einem Goldschmiedsporträt von Lorenzo Lotto in der Frühzeit der Hochrenaissance, mit zwei meisterhaften Tintorettos in der Spätzeit vertreten. Der Christus am Ölberg war, ehe er aus Bremer Privatbesitz verkauft wurde, zeitweilig in Berlin ausgestellt. Vier Bildnisse von Bronzino zeigen die florentinische Hochrenaissance, ein Putto, der dem Rafael mindestens sehr nahe steht, die römische. Die Nachblüte der italienischen Malerei wird von Tiepolo geführt. Sicher eigenhändig ist eine Plafondskizze „Zeit und Ruhm", die Kreuztragung dagegen wohl Replik und die Karnevalsszene mit den Masken und dem vielen schönen Blau kann weder für Tiepolo noch für Longhi in Anspruch genommen werden. Unter den Landschaften fällt neben einem guten sächsischen Belotto vor allem Guardi mit einer kleinen sehr schönen Vedute von San Giorgio Maggiore auf. Das gleichzeitige Spanien,



FRA ANGELICO, MADONNEN-TABERNAKEL
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.

dessen Frühzeit durch Namen wie Morales und Ribera imposant und interessant vorgeführt wird, paradiert mit zwei Goyas, einem Picador zu Pferd und eine große, rot in rot gemalte Skizze? (Wiederholung?) von drei Prinzen aus dem großen Bilde der königlichen Familie.

Bei Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts denkt man zunächst an Watteau. Der fehlt auch hier, ebenso wie Chardin. Aber Boucher und Fragonard, dieser gar mit zwei Bildern, sind da, auch Drouais und Tocqué, dann Pater und Lancret. Trotz Bouchers Pompadur fesselt Lancrets „Dame mit Neger" am nachhaltigsten.

Ähnlich wie die italienischen Primitiven wurden in Frankfurt die Altdeutschen und die Altniederländer mit Sicherheit und gutem Blick gesammelt. Ein Hauptbild aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ist eine große Anbetung der Könige, die der westfälischen Schule oder dem westfälisch-sächsischen Grenzgebiet angehört. Dann aber kommt ein ganz großer Name: Martin Schongauer.

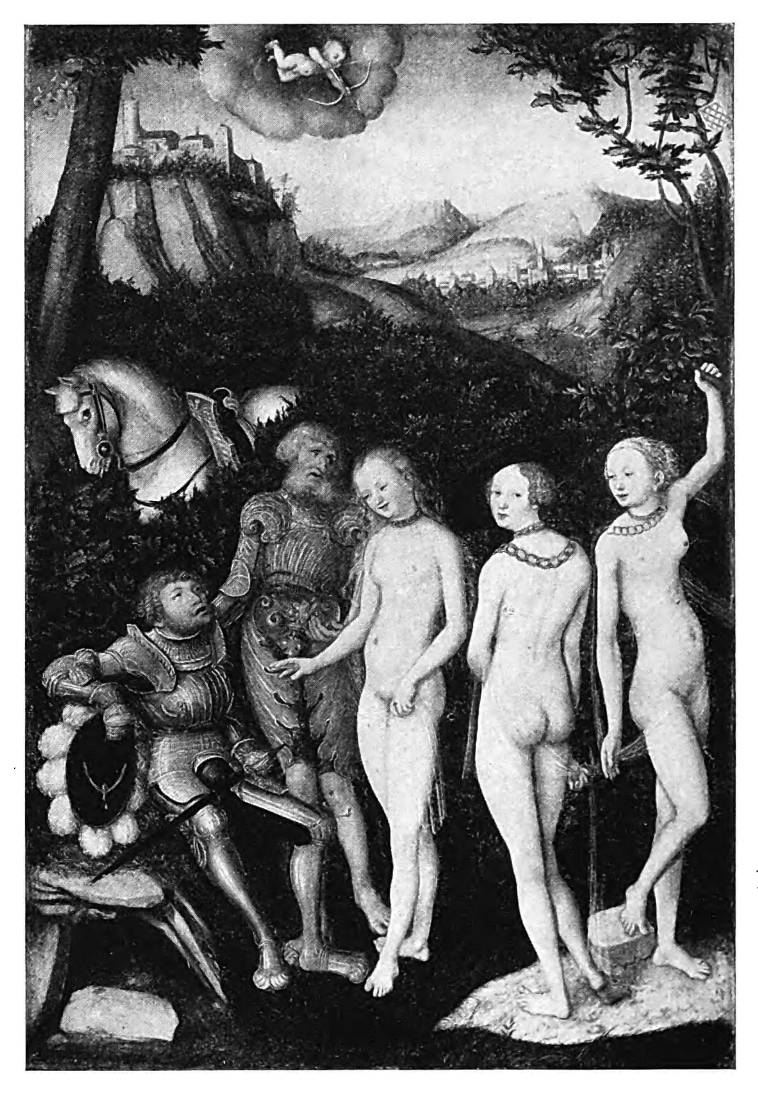
Seine Bilder sind ebenso selten wie umstritten und der Maler Schongauer ist im Gegensatz zum Kupferstecher Schongauer keine durchaus faßbare und etablierte Persönlichkeit für die allgemeine Kunstgeschichte. Aber es ist nicht einzusehen, weshalb das hier ausgestellte kleine nur handgroße Bildchen, das Brustbild einer von Engeln gekrönten Madonna, nicht eine eigenhändige Arbeit des Colmarer Meisters sein soll. Alles stimmt zu ihm, die feste und feine Zeichnung, der leise an Niederländisches anklingende Typus, die geschlossene Farbmaterie und die liebliche Lebendigkeit des Ausdrucks. Dieses kleine Meisterwerk bedeutet eine der schönsten Überraschungen der Ausstellung, so schön, daß die andere Überraschung, die durch ihr großes Format imponierende Madonna auf der Rasenbank von Lucas Cranach, wohl das größte Cranachbild der Frühzeit, auf die Dauer nicht alles hält, was sie im ersten Augenblick verspricht. Sehr schön und sehr bedeutend, aber, vielleicht ist es Gewohnheit, es scheint, als habe Cranach es doch nicht ganz vermocht, derartig große Fläche hier mit der Intimität des Formenlebens zu füllen, die man sonst so sehr an ihm bewundert. Seine Madonna auf der Mondsichel, mit Kurfürst Friedrich dem Weisen und dem heiligen Bartholomäus, wirkt voller und reicher, sein Urteil des Paris von 1528 trotz mancher preziöser Züge, bedeutend. Sein Bildnis der Sibylle von Cleve von 1535 dürfte zu einiger Kritik Anlaß geben, ebenso das Männerbildnis eines Pilgers, das in seiner schweren Zeichnung und lackartigen Farbe schwer im Werke Cranachs zu plazieren ist. Die beiden Mainzer Domflügel waren bei Eröffnung der Ausstellung noch nicht zur Stelle. Mit ihnen ist Cranach, von dem das Staedel in dem großen Fürstenaltar ein Monumentalwerk besitzt, mit zehn Bildern in dieser Schau vertreten. Deutsche Malerei aus dem Reformationszeitalter lernt man wesentlich in Bildnissen kennen. Männerköpfe von Bernhard Strigel, Hans Schwaz, Maler von Ulm, von Barthel Bruyn, von Cranach dem Jüngeren. Alle aber überragt der Pankraz zu Aschau von Hans Mielich (München, 1516—1573); ein Meisterwerk schlechthin.

Niederländische Primitive von ganz großem Rang fehlen. Jan van Eyck und den Flémaller muß man in den Räumen der Galerie aufsuchen. Aber ein Hauptwerk des Meisters der Virgo inter Virgines, die Anbetung des Kindes, bildet einen schönen Mittelpunkt dieser Gruppe, die im übrigen mit guten Schulbildern in der Art des David, Memling oder von Isenbrant bestritten wird. Eine lesende Dame des Meisters der weiblichen Halbfiguren und ein thronender heiliger Matthaeus von Barent von Orley, ein Frühwerk auf der einen und ein prachtvoll realistisches Porträt von Marten van Heemskerk auf der andren Seite zeigen die Doppeltheit der Pole, von der im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die niederländische Malerei zwischen Romanismus und Nordischem, je nach Temperament und Rasse des betreffenden Künstlers, beherrscht ward. Landschaften der sogenannten „grünen" Observanz wie Gillis Hondecoeter, Jodocus de Momper und Nachfolger des Brueghelkreises bilden den Übergang zur niederländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, den auf dem Gebiete des Porträts Michiel van Mierevelt mit seinem vollendeten, eissprühenden Bildnis der Winterkönigin, Elisabeth von Böhmen, herstellt. Mit ihm ist man schon im vollen Bereich des großen, des siebzehnten Jahrhunderts. Prachtvolle Skizzen von Rubens und van Dyck (von ihm eine silbrig tieftonige Fesselung Simsons) bieten das Beste vom flämischen Malgenie. Die beiden sehr rubenshaften Bildnisse van Dycks von Rubens Schwager und Schwägerin, Peter und Clara van der Hecke, kann man wohl als eigenhändige Repliken der in der Pariser Rothschild-Sammlung befindlichen Stücke ansehen. Ob nicht am Ende Rubens selbst hier ein wenig die Hand mit im Spiel hatte?

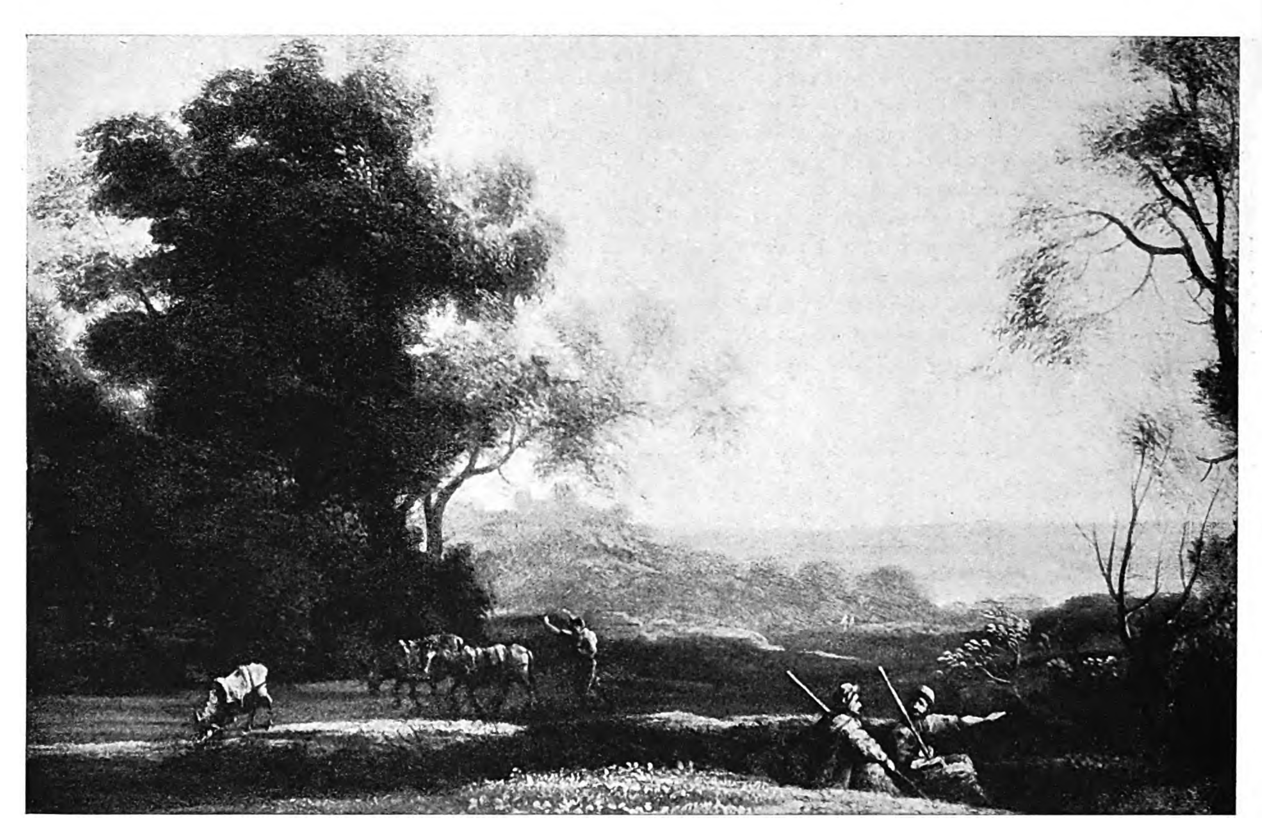
Seit der Auflösung der schon genannten großen Frankfurter Sammlungen (die „Kreuzabnahme" der Sammlung Gans hätte man gern hier gesehen) fehlt Rembrandt ein wenig in Frankfurt, das in seinem Museum ja das bedeutende Meisterwerk der Frühzeit, den Schönbornschen Simson, besitzt. Der feine Mädchenkopf der ehemaligen Sammlung Oppenheim, eine Arbeit der fünfziger Jahre, wohl mit Unrecht in Zusammenhang mit Hendrickje gebracht, ist heute der einzige Rembrandt im Privatbesitz der Stadt. Ein Bild, vor dessen perlgrauem Licht und dessen edler Festigkeit der Modellierung man einen Augenblick an den Delfter Vermeer denkt. Neu und sehr überraschend scheint eine Landschaft von Herkules Seghers, weicher und fließender gemalt als die Berliner Bilder, in Ausschnitt und Aufbau an Georges Michel zufällig erinnernd, aber innerhalb seiner Zeit durch die zusammengezogene malerische Atmosphäre in weite Zukunft weisend.

Wenn, wie gesagt, die Holländer im Frankfurter Sammelwesen nicht die führende Rolle spielten wie an anderen Orten, auch zum Beispiel in Berlin, so fehlen holländische Bilder natürlich doch nicht ganz. Landschaften von Goijen sind natürlich da, ebenso wie solche von den Ruisdael, Genrebilder von Teniers und auch eins von Brouwer. Ein vollgültiges großes Werk von Jan Steen, eine Wirtshausszene aus dem Jahre 1655, anderthalb Meter breit, und vieles andere, so daß die Kennerkritik auch hier auf ihre Kosten kommt. Ein Figurenbild von Berckheyde, eine Advokatenszene in schönem gelblichsilbernen Ton, voll bezeichnet und 1672 datiert, bereichert die landläufige Vorstellung dieses Künstlers beträchtlich. Er gibt sich hier als Erzähler von Jan Steen'scher Schärfe der Charakteristik, mit lebendigstem Sinn für schlagende Zuspitzung einer Anekdote und bleibt dabei der talentvolle Maler als den man ihn auch sonst kennt. Ein unbezeichnetes Reiterbild in einer Landschaft, das dem Thomas de Keyser gegeben wird, könnte vielleicht mit mehr Recht in die Nähe des Asselyn oder Weenix gerückt werden; und so findet sich bei eifrigem Suchen noch die eine oder andre Stelle, an der kritische Kennerschaft sich tummeln kann, und dies ist ja auch mit der Zweck einer solchen Vorführung unbekannter Schätze. Aber an das lebensgroße Figurenbild einer Frau in roter Jacke von Metsu wird sich niemand heranwagen, es ist voll und vollkommen unverdächtig bezeichnet. Wer Metsu nur als Kleinmeister und feinen Spezialisten kennt, lernt hier zu und steht vor einem bedeutenden Maler, der auch das Großformat magistral beherrscht. Form und Zeichnung vollkommen an jeder Stelle mit malerischem Leben gefüllt, die tieftonige Harmonie des Kolorits, mit dem blutroten Mantel, einer knallroten Straußenfeder, schwarzem Barett und einer wie bei des späten Rembrandts Stoffen

buntfleckig behandelten Tischdecke, alles das ist große und äußerst temperamentvolle Kunst. Leider trägt das Bild kein Datum. Im Mittelpunkt des künstlerischen und kunsthistorischen Interesses, soweit es sich auf die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts erstreckt, steht der Frans Hals; Emerentia van Beresteyn, ein lebensgroßes berühmtes Kinderbildnis. Es kam im Jahre 1882 aus dem Beresteyn-Hof in Haarlem, aus dem der Louvre damals drei andre Familienporträts erwarb, in den Besitz des Frankfurter Sammlers, der es heute sein Eigen nennt. Ein Meisterwerk. Aber ob von Frans Hals? Es ist viel darüber gestritten worden. Man hat den Namen Hendrick Pot genannt, der aber wohl kaum jemals etwas von dieser letzten Freiheit im Menschlichen und im Malerischen gemacht haben dürfte. Auch Verspronck oder Jan de Bray, an die man wegen gewisser sehr geschmackvoller Einzelheiten denken könnte, kommen nicht in Frage. Ein Vlame vielleicht gar? Der Blick auf die Landschaft ist so stürmisch behandelt, nur paßt der weiße Handschuh wieder garnicht. Vielleicht ist man am Schluß der Ausstellung so klug wie beim Beginn. Vorsichtige mögen sich resignieren und sagen, was Jacob Burckhardt sagte, als er Michelangelos Giovannino im Berliner Museum gründlich geprüft hatte: „Vom Meister selbst ist es nicht, aber von jemand anderem kann es auch nicht sein!"



LUCAS CRANACH D. Ä., PARIS-URTEIL
AUSGESTELLT IN FRANKFURT A. M.



CLAUDE LORRAIN ZUGESCHRIEBEN, LANDSCHAFT
PARIS, LOUVRE

DIE AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER LANDSCHAFTSMALEREI VON POUSSIN BIS COROT IN PARIS

VON

KURT GERSTENBERG

Gleichzeitig mit der internationalen Kunstgewerbeausstellung in und neben dem Grand Palais zu beiden Seiten der Seine wurde Anfang Mai im Petit Palais eine Ausstellung französischer Landschaftsmalerei eröffnet. Die beiden Ausstellungen verhielten sich zueinander wie ein geräuschvolles Zirkusunternehmen zu einem Kammermusikabend. Zu dieser Landschaftsausstellung waren aus abgelegenen Provinzmuseen die besten Stücke ausgewählt worden; manche Museen hatten sogar wesentliche Teile ihres Bestandes hergeliehen, so Besançon, das fünfundzwanzig prachtvolle Fragonard-Zeichnungen, und Montauban, das über siebzig Landschaftszeichnungen aus Ingres' römischer Zeit geschickt hatte. Weiter aber hatten selbst der Prado in Madrid und die römischen Sammlungen Doria und Barberini Meisterwerke gesandt, und schließlich hatte noch der französische und englische Privatbesitz manches wichtige und sonst verborgene Bild beigesteuert. Wenn man sich klar macht, daß allein von Claude Lorrain zwanzig Gemälde und über siebzig Zeichnungen zu sehen waren, wird man sich ungefähr eine Vorstellung davon machen können, welche Bedeutung dieser Ausstellung zukam. Sie war in der Tat geeignet, eine neue Gesamtvorstellung der französischen Landschaftsmalerei von 1630—1830 zu geben. Dabei war der Begriff Landschaftsmalerei sehr weitherzig gefaßt; dem Gesellschaftsbild im Freien und dem Straßenbild war neben den verschiedenen Arten der komponierten Landschaft und der Vedute ein Platz eingeräumt worden.

Die beiden Namen Poussin und Corot, die als Eckpfeiler diese Landschaftsbilder aus zwei Jahrhunderten zusammenhielten, gaben inhaltlich und formal feste Grenzen. Die Ausstellung machte beim Beginn der eigentlich modernen Landschaft halt. Die Meister der Paysage intime waren schon nicht mehr vertreten. Wir pflegen in Deutschland bei Betrachtung französischer Landschaftsmalerei den Bogen meist weiter zu spannen, von Poussin ausgreifend bis zu Cézanne, indem wir das formal-tektonische Problem, was





FRANÇOIS BOUCHER, LANDSCHAFT FÜR EINE THEATERDEKORATION

MUSEUM IN AMIENS

war nun auch stofflich die enge Bindung gegeben. Es handelte sich im wesentlichen nicht um die französische Landschaft, sondern um die italienische Landschaft in der Interpretation französischer Meister.

Von den Großmeistern der idealen Landschaftsmalerei war Poussin durch die Prachtlandschaft mit der Entdeckung der Asche des Phocion aus dem Besitz des Lord Derby würdig vertreten. Die restlose Verwandlung des Natursubstrates in dem kristallklaren Bau dieser Landschaft vereinigte sich mit der eigentümlich verhaltenen Beleuchtung zu feiner spiritueller Stimmung. Dies Bild in seiner ernsten Schönheit und der durch reizvolles Figurenornament ausgezeichnete Triumph des Pan, eins der vier 1639 für Richelieu ausgeführten Bacchanale dienten dazu, etliche Bilder zu demaskieren, die als Poussins gekommen waren, darunter die Landschaften aus den Museen zu Rennes, Montauban und Liverpool*. Dagegen wuchs nun Claude Lorrain durch eine Fülle hochwertiger Bilder zu ganz überragender Bedeutung. Nicht die bekannten Bilder aus Madrid und Rom, an denen sein offizieller Ruhm hängt, waren es, die hier seine Gestalt so einprägsam machten, sondern über ein halbes Dutzend Bilder aus englischem, eins auch aus französischem Privatbesitz, in denen atmosphärische und koloristische Probleme aufgenommen waren, die alles Zeitgenössische weit zurückließen. Von diesen zukunftweisenden Bildern sei die „Ländliche Szene“ der Marquise de Chelmondeley genannt, eine weiche Morgenstimmung, wo die schon hohe Sonne noch nicht allen Nebeldunst eingetrunken hat und vor allem die durch ungewöhnliche koloristische Schönheit ausgezeichnete Hafenlandschaft mit Merkur und Battus aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire mit einem zauberhaft farbigen Abendhimmel voll zartester Purpurtöne in den Wolken, die nach Rosa und Violett abgewandelt sind. Aus der Spätzeit Claudes war das „Verzauberte Schloß“ von 1664 (Besitz Thomas Loyd, Wantage) in der Auffassung wie eine Villa am Meer Böcklins, in der Farbe auf Blaugrün gestimmt und von einem Silberhauch überflogen. Für den Kunsthistoriker eine Überraschung war ein Hafenstück, das dem Prinzipe Barberini in Rom gehört, aber nicht in der öffentlich zugänglichen Galerie hängt und deshalb von der Forschung bisher nicht beachtet war. Es trägt die Bezeichnung Claudio 1625 und ist somit das frühste Werk des Meisters, noch aus seinem ersten römischen Aufenthalt, während bisher nur Bilder nach der Reise nach Nancy, also später als 1627 bekannt waren. Die Dinge stehen hier noch hart und fest im Raum, alles ist für sich gesehen und noch nicht von einheitlicher Atmosphäre umhüllt. Daß der Name Claudes auch einige Male unnützlich geführt wurde, darunter von einem Museeumsbild aus Epinal „Narcissus und Echo“, sei kurz erwähnt. Die Zeichnungen Claudes füllten allein einen Saal, auch die herrlichen Blätter des Teyler-Museums in Haarlem waren darunter, die einst der Sammlung der Königin Christine von Schweden angehörten. Die Auswahl der Bilder des dritten großen Landschafters des siebzehnten Jahrhunderts, Gaspard Dughets, betonten glücklich jene an Courbet erinnernde saftige Farbigkeit und stoffliche Charakteristik von Laub

* Zu der Kopie der Aussetzung Mosis im Museum zu Calais befindet sich das etwas größere (136×190) Originalbild, daß der Pariser Katalog als verloren bezeichnet, in Berliner Privatbesitz. Zurzeit auf der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins in der Akademie der Künste.

und Fels*, vor allem in den aus der Galerie Fesch stammenden „Kleinen Wasserfällen bei Tivoli" (Besitz J. Spiridon). Da die niederländisch-französische Landschaftsrichtung des siebzehnten Jahrhunderts außer durch einige Bilder von Van der Meulen nur durch je einen Louis Le Nain und Sébastien Bourdon vertreten war, konnte sie leicht übersehen werden gegenüber den Nachfolgern der Claude und Poussin, von denen letzterer in einer großformig dekorativen Riesenleinwand von Philippe de Champaigne (aus dem Magazin des Louvre), durch Millet und Le Maire, ersterer durch Pierre Patel eine äußerliche Fortsetzung erhielt. Ein Jahrhunderts die Bildung eines neuen Landschaftstiles immer klarer werden lassen, eines Landschaftstiles, der auf Grund eines neuen Begriffs von Naturwahrheit die gleichen Ziele anstrebt, die dann im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts mit der englischen Landschaftsmalerei durch Constable zu europäischer Geltung gelangt. Am Anfang des Jahrhunderts stehen die durch intensives Naturstudium bedingten, aber doch allein aus innerer Schau hervorgegangenen Landschaften Watteaus, wovon besonders die „Gärten von St. Cloud" aus Madrid zeugten. Eine aus Privatbesitz stammende Watteaulandschaft ohne Staffage hatte wohl nur französische



JEAN HONORÉ FRAGONARD, DIE RESTE DES ANTIKEN THEATERS IN BAÏES. ZEICHNUNG

MUSEUM IN BESANÇON

angeblicher Simon Vouet, die Musen vor einer breitflächig hingesetzten Baumgruppe, in ihrer saftigen Fülle an Jacques d'Arthois erinnernd, schien mir nach Vergleich mit den Bildern im Louvre ein Jacques Blanchard zu sein.

Der eigentliche Nachdruck der Ausstellung lag auf der Landschaftskunst des achtzehnten Jahrhunderts. Nicht nur die Fülle der Namen überraschte auf diesem Gebiet der Malerei, das nach den Handbüchern eine Zeit der Dürre gewesen sein soll, sondern mehr noch die vielfach hohe Qualität der Bilder. Dabei wogten in der Gesamtentwicklung deutlich verschiedene Strömungen, die gegen Ende des Höflichkeit des Namenschildes nicht berauben wollen. Die völlig anders geartete Landschaft Bouchers, in der Auffassung naturfern und unräumlich, silbrig kühl in der Farbhaltung, hat zu Theatereinfällen geführt, die geistreich in locker impressionistischer Technik gemalt sind. Fragonard entzückte durch die Wäscherinnen aus Amiens und eine kleine Landschaft aus Chartres, Bilder von hinreißender Genialität in der dünnflüssigen Malerei. Die Freundschaft, die Fragonard in seiner Jugend mit Hubert Robert verband, ist gegenseitiger Ansporn gewesen, hat vor allem Robert zu leichter Beschwingtheit kommen lassen. Das Urteil, das ihn trocken schilt, muß zergehen beim Anblick der zahlreichen sprühenden Bilder aus Roberts römischer Frühzeit.

* Vergleiche darüber Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei, S. 127 und 128. Halle a. S. 1923.



LOUIS GABRIEL MOREAU (L'AÎNÉ), DIE UFER VON MEUDON
PARIS, LOUVRE

Neben dieser Malergruppe erlischt das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch nicht die kompositionell gebundene Nachfolge Claude Lorrains. Ihr vornehmster Vertreter Claude Joseph Vernet bleibt meist in einer öligen Langweiligkeit stecken, erhebt sich aber doch zuweilen zu überraschenden Leistungen wie dem „Italienischen Hafen in der Dämmerung" in Pariser Privatbesitz. Der in Claudes Einflußsphäre aufgewachsene Both wird Vorbild Claudots, wie Juliards Landschaften als eine dem Geist des Jahrhunderts entsprechende Weiterbildung Salvator Rosas gelten können. Inhaltlicher Bedeutung voll wird diese klassizistische Richtung dann durch die eklektische Vedute, die Gebäude des Altertums auswählt und zu pittoresker Wirkung zusammenordnet. Mit Sorgfalt, nicht frei von Pedanterie haben Servandoni 1731 und auch Hubert Robert 1766 solche Veduten als Akademie-Aufnahmestücke gemalt, bis dann Gabriel de Saint-Aubin auch dieser Gattung die akademischen Fesseln abstreift in der mit flüchtigem Pinsel hingestrichenen „Naumachie in den Gärten von Monceau" 1778. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt es auch zu interessanten niederländerisierenden Stilbildungen. Oudry komponiert in der Art Ruysdaels 1748 eine Wolfsjagd und selbst Fragonard hat den düster großartigen Stil des Holländers in der „Heimkehr der Herde" in einen zierlicheren Geist umgewandelt. Es ist mehr als ein Modegeschmack, was sich in diesen Bildern ankündigt. Die Wendung zu den Niederländern ist nur eine der Formen, in denen sich ein neuer Natursinn auskristallisiert. Die Beschäftigung mit der heimischen Landschaft, die sich im Anfang des Jahrhunderts in überraschend frischen Ölstudien Desportes meldet, führt nun erst — 1769 — zu den stillen, weiten Flußlandschaften, die Jean-Pierre Houël im Auftrag des Herzogs von Choiseul für das Schloß Chanteloup malte (heute im Museum zu Tours), und die nicht ohne niederländische Anregung zu denken sind. Um die gleiche Zeit entstehen die Frühwerke Louis-Gabriel Moreaus (genannt der ältere), wie die Landschaft aus der Ile-de-France, worin der Charme des Rokoko mit dem feinen Beleuchtungsstudium ein reizvolles Bündnis eingegangen ist. In Moreau gipfelt die Entwicklung des achtzehnten Jahrhunderts. Er führt hinaus aus dem Rokoko. Sein ungebrochener Natursinn findet das Ausdrucksmittel in einer kühlen Tonmalerei, deren Feuchte und Frische sich mit einem Jahrhundertgegensatz von den übrigen Landschaften seiner Zeit abhebt, die dagegen immer wie eingestäubt erscheinen.

Nichts ist interessanter als ein Vergleich der französischen mit der deutschen Landschaftsmalerei zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Jean Pillements manirierte Stilhaltung ist das Gegenstück zu Philipp Hackert. An der neuen Gestaltung der heroischen Landschaft nehmen auch die Franzosen Anteil, aber ihr Gewicht ist ungleich geringer, wenn man etwa den Schulgründer Jean Victor Bertin neben Koch,



JEAN PIERRE LOUIS HOÜEL, DIE SEINE BEI PARIS
MUSEUM IN TOURS

dem Haupt der deutschrömischen Landschafter, wenn man den frühvollendeten Michallon neben Fohr und Valenciennes neben Reinhard sieht. In diesen Kreis tritt nun auch der junge Corot. Bertin war drei Jahre lang sein Lehrer, Michallon war sein Freund und Mentor. Über François Granet führt von Ingres zu Corot auch eine Verbindung, die man nicht übersehen darf. Granet, in seiner Spätzeit einem massiven Klassizismus huldigend, hat in seinem italienischen Jahr 1822—23 einen Vorstoß zur Licht- und Luftmalerei gemacht und weiterhin Probleme des Impressionismus bereits vorweg genommen. Seine Stellung innerhalb der französischen Malerei entspricht genau der Karl Blechens in der deutschen Kunstgeschichte, wie etwa aus dem „Eingang der Grotte des Pausilipp" erhellte. So vereinigten sich in Corot verschiedene Richtungen und auch, was Moreau der französischen Landschaftsmalerei gebracht hatte, scheint darin nicht verlorengegangen. Doch fehlte noch der Funke, um diese vielfältige Mischung zur Glut zu bringen. Er zündete in Corot bei Gelegenheit der Constable-Ausstellung in Paris 1824. Ein Jahr später geht Corot nach Italien, und die Bilder der Zeit 1825—1828 legen mit ihrem intensiven Naturstudium und ihrer kräftig satten Farbtiefe Zeugnis ab von dem Erlebnis der italienischen Landschaft. Der kühle silbergraue Corot der Spätzeit, etwa von 1850 ab, ist bekannter geworden als dieser geniale Entdecker der römischen Frühzeit, wie er etwa in dem Bild der Tiberufer bei Acqua acetosa, der sogenannten Promenade Poussins, vor uns steht. Und doch gab erst das Bild des späten Meisters der Ausstellung die schöne Geschlossenheit. In Prachtlandschaften wie „Homer und die Hirten" aus dem Museum von Saint-Lô mit der klaren Raumschichtung, den mächtigen Kurven der Bäume und der einheitlich alles umspielenden Atmosphäre ist deutlich wieder etwas von der Seele des großen Claude Lorrain zu spüren.

FOHR-AUSSTELLUNG IN HEIDELBERG

Während große Prospekte des Urban-Verlags in Freiburg das Erscheinen eines Werkes über Karl Fohr ankündigen, sind in Heidelberg in den schönen Räumen des kurpfälzischen Museums zum ersten Male in großem Umfange Arbeiten des Künstlers aus den wenigen Jahren seines Schaffens zu einer Sonderausstellung vereinigt worden. Direktor Dr. Karl Lohmayer hat mit Hilfe der Herausgeber des Fohr-Werkes, Dr. E. Schilling und Graf Kuno v. Hardenberg, diese Schau zusammengebracht, die zu den interessantesten Ergebnissen führt.

Über Karl Fohr hat P. F. Schmidt bereits 1918 zum hundertsten Todestage des Künstlers in einem längeren Auf-



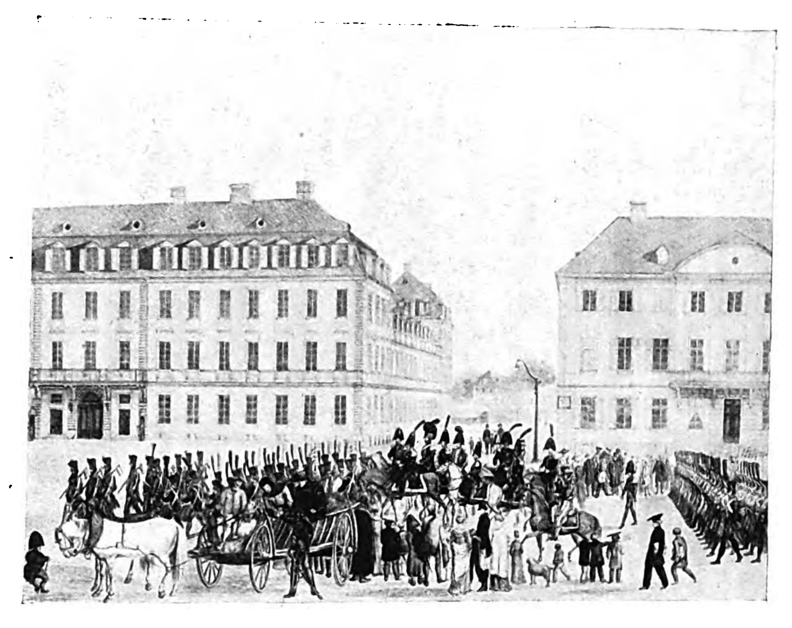
CAMILLE COROT, ERINNERUNG AN ITALIEN

satz dieser Zeitschrift bemerkenswerte Ausführungen gemacht. Seitdem ist allerhand Neues an das Tageslicht gekommen, so daß das Gesamtbild von der Kunst Fohrs viel reicher und farbiger wird. Schmidt hat sich in der Hauptsache darauf beschränkt, Fohrs Stellung innerhalb der deutsch-römischen Kunst vom Anfang des vorigen Jahrhunderts zu umschreiben. Er umfaßt damit fast nur die allerletzte Zeit seines Schaffens, die beiden Jahre seiner eigentlichen Meisterschaft. Die Heidelberger Ausstellung dagegen bringt viele Arbeiten bei, die auch das Werden des Künstlers erkennen lassen. Von seiner frühesten Zeichnung nach der Natur, die uns bekannt ist, einem Blatt, das der Fünfzehnjährige 1810 mit Feder und Tusche in der Umgebung von Heidelberg aufgenommen hat, über Arbeiten der Darmstädter Zeit, Aquarelle von der Schwarzwaldreise, Blätter aus München und von der Reise nach Venedig im Jahre 1815 bis zu den letzten römischen Arbeiten ist die Reihe lückenlos geschlossen. Um so erstaunlicher wird das Phänomen Fohr.

Es ist nicht verwunderlich, daß der noch knabenhafte Jüngling sich zunächst ganz seinen Lehrern anschließt. Die Gegenüberstellung des „Russeneinzugs in Heidelberg" von Friedrich Rottmann (dem Vater des berühmten Karl) mit einer Ansicht aus Darmstadt zur Zeit der Rüstungen 1815 von Fohr ist besonders lehrreich. Obwohl Fohr damals schon fast fünf Jahre lang dem unmittelbaren Einfluß Rottmanns entzogen war, ist die Verwandtschaft so eng, daß man auf ein festes Schülerverhältnis schließen muß. Es ist eine Art von Prospektmalerei, die fast an Guckkastenbilder erinnert. Und doch hatte Fohr schon längst Arbeiten von Strüdt kennen gelernt und von Issel und hatte unter dem Oberbaurat Moller in Darmstadt Architekturzeichnen gelernt. Von allen Seiten hatte er in sich gleichsam aufgesogen, was er erreichen konnte. Auf einem Aquarell, das den Einzug einer Prozession in die Ladenburger Kirche zeigt, sind es ausgesprochene Chodowiecki-Figuren, die sich zu dem frommen Zuge vereinigen. Weder in der Auswahl seiner Staffage-Figuren noch in der Art der Einteilung seiner Landschaften in die verschiedenen Gründe, in der Kulissenbehandlung der Baumgruppen, der Felsen, der Erdwellen, noch auch in der Form- und Farbbehandlung unterscheidet sich Fohr von der Heidelberger Schule des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Baumschlag, Kugelbäume in der Ferne, braune, blaue und grünliche Töne in der Landschaft, man denkt oft eher an Künstler wie Strüdt als an Fohr.

Auch in der ersten Münchener Zeit ist noch nichts von dem eigentlichen Fohr zu merken. Neu ist der sehr starke Einfluß von Wilhelm von Kobell, der ja schon in Heidelberg indirekt durch Strüdt und Friedrich Rottmann auf ihn gewirkt hatte, dessen eigene Arbeiten aber jetzt den jungen Künstler offenbar gelehrt haben, ganz anders in die Natur zu sehen. — Hier in München vollzieht sich nun der Umschwung.





KARL FOHR, DARMSTADT ZUR ZEIT DER RÜSTUNGEN 1815

BESITZER: EHEM. GROSSHERZOG VON HESSEN

Schon in Heidelberg hatte Fohr Gelegenheit gehabt zur Bewunderung altdeutscher Meister. Die Sammlung Boisserée befand sich damals noch dort, und Fohr hat die Bilder oft gesehen. Die allgemeine vaterländische Begeisterung der Befreiungsjahre steigerte die rein ästhetische Freude an den alten Meistern zur Schwärmerei. Trotz der Abneigung seines offiziellen Lehrers, des Akademiedirektors Langer, gab sich Fohr in München diesen Führern ganz hin. Wie Dürer ein Gras, eine Blume sah, wie er eine Landschaft, eine Figur zeichnete, so wollte auch Fohr sehen und zeichnen. — Der Bruch mit der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts zeigt sich zuerst in den Aquarellen und Zeichnungen, die er von seiner Tiroler Reise heimbrachte. Die siebzig Blätter, die er auf dem etwa dreißigtägigen Ausflug über die Alpen nach Venedig gleichsam in fiebernder Wut hingemalt hat, sind die ersten ganz freien Arbeiten. — Von größter Wichtigkeit ist dann nach seiner Rückkehr die Bekanntschaft mit dem jungen Kasseler Maler Ludwig Ruhl, an den er sich eng anschließt. Das erste Ölgemälde, das Fohrs Biograph Dieffenbach erwähnt und zu dem Ruhl die Staffagefiguren malte, ist in der Heidelberger Ausstellung zu sehen. — Aus dem halben Jahr, das Fohr noch vor seiner Reise nach Italien zu Hause erlebte, sind die interessanten Zeichnungen seiner Freunde, der Heidelberger Burschenschafter, besonders des Dr. Follenius zu erwähnen. Sie sind bezeichnend für die Begeisterung für altdeutsches Wesen, für Ritterromantik im Tieckschen Sinne, wie sie die Jugend jener Jahre ergriffen hatte.

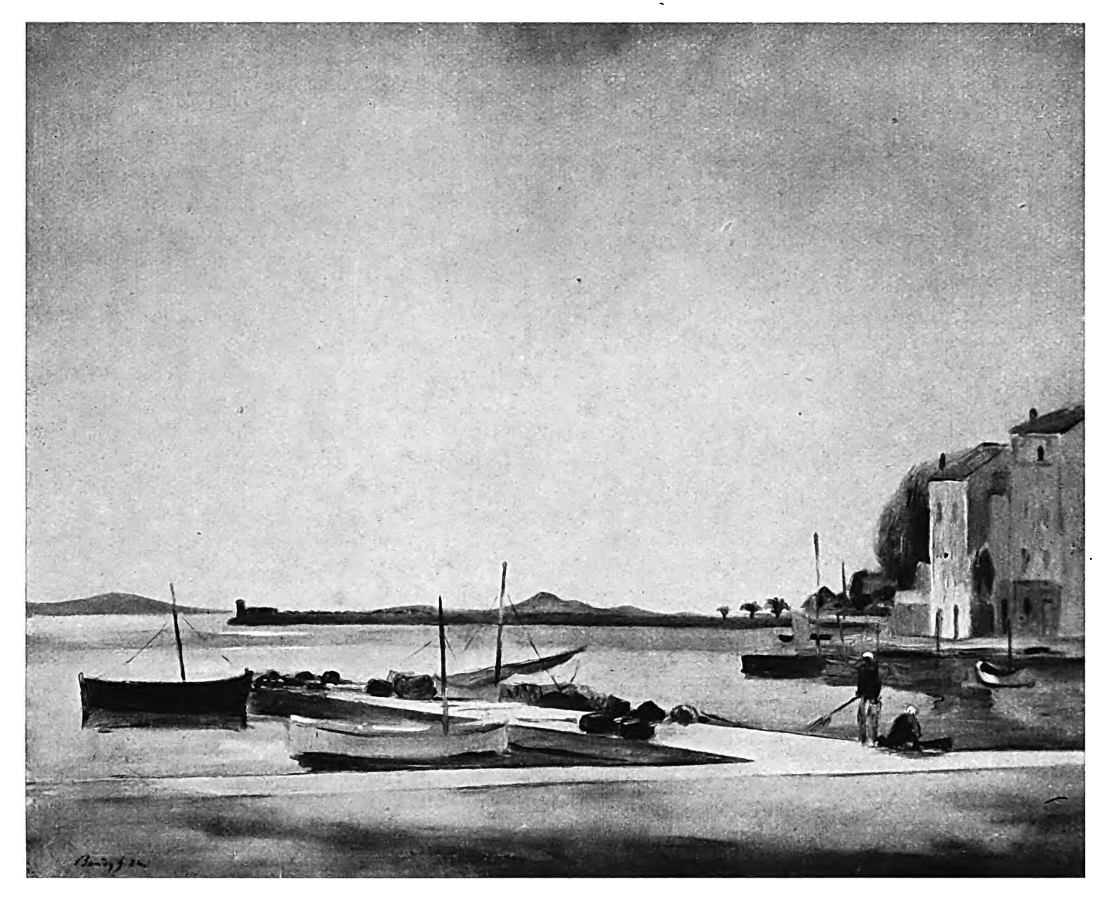
Im Herbst 1817 reist Fohr nach Italien ab. Als Meister kommt der Zweiundzwanzigjährige nach Rom. Die römischen Arbeiten der Ausstellung geben nichts Neues zu dem bekannten Bild von der Meisterschaft Fohrs. Sie bestätigen nur wieder, daß mit Fohr am 3. Juli 1818 einer der bedeutendsten deutschen Künstler jener an Erleben so reichen Zeit vor hundert Jahren zu Grabe getragen wurde.

E. Strübing (Mannheim).



KARL FOHR, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

BESITZER: KURPFÄLZISCHES MUSEUM IN HEIDELBERG



WALTER BONDY, DER HAFEN VON SANARY
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ALFRED FLECHTHEIM, BERLIN

CHRONIK

Der neue Direktor des Albertinums. Bruno Schröder, bisher Kustos an der Antikenabteilung der Berliner Museen, den Lesern bekannt als Mitarbeiter dieser Zeitschrift, ist als Nachfolger Gustav Treus zum Direktor der Skulpturensammlung im Dresdener Albertinum berufen worden. Unter einer Skulpturensammlung verstand man im vorigen Jahrhundert eine Sammlung von Bildwerken der klassischen Antike. Bildwerke der Renaissance und des Barock gehörten in die Kunstkammern, zusammen mit den kunstgewerblichen Gegenständen, mittelalterliche Skulpturen in die Altertümersammlungen, die „Götzenbilder" aus Asien und Afrika in die ethnologischen Museen. So ist das Albertinum eine Gründung der achtziger Jahre, die mehrere ältere Sammlungen zusammenfaßt, im wesentlichen ein Antikenkabinett, dem ziemlich unorganisch das Rietschel-Museum und eine kleine Abteilung neuerer Bildwerke angegliedert sind, und als Leiter mußte ein Archäologe berufen werden. Daß dieser Zustand mit heutigen Anschauungen nicht mehr recht vereinbar ist, liegt auf der Hand. Es wäre an der Zeit, die Antikensammlung abzutrennen und die Sammlung neuerer Bildwerke, die naturgemäß stiefmütterlich behandelt werden muß, selbständig zu machen. Entweder sollten die Skulpturen der christlichen Epochen mit den entsprechenden Teilen der Gemäldegalerie vereinigt werden, wie es etwa im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum geschehen ist, oder das Skulpturenmuseum müßte eine Entwicklung einschlagen, wie sie Swarzenski im Frankfurter Liebighause vorbildlich gewiesen hat. Museen wie das Albertinum haben in ihrer veralteten Form heut keine Existenzberechtigung mehr. Sie sterben ab, wenn ihnen nicht durch eine radikale Umstellung neues Blut zugeführt wird. Wie die Dresdener Gemäldegalerie unter Posses Leitung ihr Gesicht gründlich verändert hat, so sollte es nun auch im Albertinum geschehen.

Von Basler Kunstgelehrten. Heinrich Alfred Schmid ist von der Direktion des Basler Museums zurückgetreten. Daß Schmid sich auf seinem Posten nicht wohl fühlte, wußte man in eingeweihten Kreisen seit langem. Der namentlich um die Holbein- und Grünewald-Forschung sehr verdiente Gelehrte gehörte nach seiner ganzen Laufbahn nicht so sehr dem Museum als der Universität, zu der er



nun zurückgekehrt ist, da er sein Amt mit dem bisherigen Professor der Kunstgeschichte in Basel tauschte. Friedrich Rintelen hatte bereits bei Schmids Berufung nach Basel diesem die Vorlesungen über germanische Kunst abgetreten und sich auf sein Hauptarbeitsgebiet, die italienische und französische Kunst, zurückgezogen. Ob aber mit dem Tausch, der jetzt vollzogen wurde, eine glückliche Lösung der Basler Museumsfrage gefunden wurde, bleibt abzuwarten, denn wie kaum einer gehört gerade Rintelen, der einer der tüchtigsten Lehrer der Kunstgeschichte und ein ausgezeichnet eindringlicher Redner ist, an die Universität. Basel leidet nachgerade an einer Überlastung mit beamteten und an der Universität zugelassenen Kunsthistorikern, und man versteht es wohl, daß bei Schmids Ausscheiden aus dem Museumsamt die Berufung eines Nachfolgers von außerhalb vermieden werden sollte, obwohl eine tüchtige jüngere Kraft zur Verfügung stand. Hoffentlich findet sich nun aber eine deutsche Universität, die sich erinnert, daß eine der stärksten Persönlichkeiten und hervorragendsten Lehrbegabungen unter den reichsdeutschen Kunsthistorikern in Basel brachgelegt ist. Es besteht kein solcher Überfluß an Talenten, daß man an einem Manne wie Rintelen vorübergehen dürfte.

Um die Wiener Museen. Wien hat seinen Museumskrieg. Nachdem unter der k. k. Monarchie alles so schön langsam im Trott gegangen war, verargt man es in gewissen Kreisen den heutigen Galerieleitern, daß sie sich zu regen und lange Versäumtes nachzuholen versuchen. Es ist bekannt, daß den Wiener Museen eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen gelungen ist, unter denen sich immerhin ein so wichtiges Stück wie ein Porträt von Dürer befindet. Es ist ebenfalls bekannt, daß aus den Wiener Sammlungen allerlei verkauft worden ist, darunter ein importantes Frühwerk von Manet. Der Streit geht nun darum, ob die Verkäufe immer gerechtfertigt waren, und ob für die veräußerten Kunstwerke gleichwertige oder wertvollere eingetauscht worden sind. Eine nicht immer leicht zu entscheidende Frage. Ein Velasquez, der in Wien als geringere Replik entbehrlich schien, wurde in Amerika mit Freuden begrüßt und als Meisterwerk aufgenommen. Zwei stattliche Bildnisse von Rubens, die Wien dafür eintauschte, wurden dagegen vielfach kritisiert. Es ist schwerer, in einer so vornehmen Gesellschaft wie der des Wiener Staatsmuseums zu bestehen als in Amerika, das immerhin weniger Meisterwerke des Velasquez zum Vergleiche zur Hand hat als Wien Meisterwerke des Rubens. Augenblicklich richtet sich der Hauptangriff der konservativen Partei in Wien gegen die Albertina und ihren neuen Leiter Alfred Stix. Nach der Vereinigung mit den graphischen Sammlungen der ehemaligen Hofbibliothek verfügte die Albertina über eine Zahl kostbarster Dubletten wie noch niemals eine andere Sammlung der Welt. Gegen den Verkauf dieser Dubletten wird nun nachträglich Protest eingelegt. Daß es ein überflüssiger Luxus ist, in einer Sammlung zwei gleichwertige Drucke eines seltenen Kupferstiches zu verwahren, kann kaum jemand bestreiten, es sei denn, es hoffte jemand noch im stillen auf eine Wiederkehr einstiger Zustände und die Rückgabe der Albertina an ihren früheren Besitzer, den Erzherzog Friedrich. Die Nörgler behaupten, es sei zu schnell verkauft worden, sie fragen, ob auch immer sorgfältig genug verglichen und der bessere Druck zurückbehalten worden sei. Ein anderer Vorwurf richtet sich gegen den Verkauf außerhalb Wiens. Aber jeder Einsichtige wird Stix die Wahrnehmung berechtigter Interessen seiner Sammlung zubilligen müssen, wenn er nach Leipzig ging, und Tatsache ist, daß in den Albertina-Versteigerungen bei Boerner außerordentliche Preise erzielt worden sind, was doch wohl die Hauptsache war. Bleibt schließlich die Frage, ob Stix ebenso gut gekauft wie verkauft hat. Nach allem, was man bisher gesehen und gehört hat, ist die Albertina bei ihren Ankäufen nicht schlecht gefahren. Es sind viele Lükken ausgefüllt worden, vor allem, was das bisher recht stiefmütterlich behandelte neunzehnte Jahrhundert betrifft. Aber auch die Sammlung alter Zeichnungen hat manchen glänzenden Zuwachs zu verzeichnen. Nachdem der Erzherzog Friedrich von dem ihm zustehenden Rechte Gebrauch gemacht hatte, alle während seiner Eigentümerschaft erworbenen Blätter zurückzuziehen und zu verkaufen, haben seine Anhänger um so weniger Ursache, dem neuen Direktor zu verargen, daß er darauf bedacht war, die Reihen wieder zu schließen, um so mehr, als es nicht zu bestreiten ist, daß er wertvolleren Ersatz für das Verlorene gefunden hat. Der Wiener Museumskrieg unterscheidet sich von dem Berliner dadurch, daß Ministerium und Museen in allem einig gehen. Hoffentlich hält diese Phalanx auch in dem jetzt ausgebrochenen Streite fest zusammen, damit die glücklich begonnene Reorganisation der Wiener Kunstsammlungen keine Unterbrechung erleidet.

Ein neues Museum in Florenz. Der Palazzo Bardini, das merkwürdige Haus, das der berühmte Kunsthändler Stefano Bardini unter Benutzung vieler alter Bauteile zur Aufnahme seiner umfangreichen Kunstsammlungen hat errichten lassen, ist als Vermächtnis seines einstigen Eigentümers in den Besitz der Stadt Florenz übergegangen und als „Museo civico" der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Bardini war der Bode des italienischen Kunsthandels. Zahllose Kunstwerke hohen Ranges sind durch seine Hände gegangen. Auf viele Sammler und Sammlungen, die während des letzten halben Jahrhunderts entstanden sind, hat er richtunggebend gewirkt. Nun hat er in seinem Vermächtnis sich selbst und seiner Zeit ein Denkmal errichtet. Das Haus wird immer den Stempel einer Epoche tragen, die nicht mehr die unsere ist, aber den Kunstwerken, die es birgt, wird ihr Wert bleiben, hat es Bardini doch verstanden, kostbare Stücke der Bildhauerkunst des Trecento und Quattrocento, prachtvolle Möbel und orientalische Teppiche sowie eine Reihe von Gemälden, unter denen ein Antonio Pollojuolo hervorragt, in seiner Hand zu vereinigen. Haben die Italiener ihm den Vorwurf gemacht, daß er zahllose wertvolle Kunstgegenstände in seiner fünfzigjährigen Tätigkeit ihrem Heimatlande entführt habe, so suchte er mit der großartigen Geste seines Testamentes seine Vaterlandsliebe zu erweisen. Das Museum des Kunsthandels, wohl das erste und einzige seiner Art, wird das Andenken an den ungewöhnlichen Mann lebendig erhalten.

Ösebergfund. Von der monumentalen Publikation des im Jahre 1903 gefundenen Schiffsgrabes der Königin Aasa, die im Auftrage des norwegischen Staates von A. W. Brögger in Verbindung mit H. Falk und H. Schetelig besorgt wird, liegt jetzt der dritte Band vor. Der Inhalt des Grabes mit seinen reichen Schätzen an Werken dekorativer Holzschnitzerei wirft ein ganz neues Licht auf die nordische Kunst des neunten nachchristlichen Jahrhunderts. Die Verwandtschaft mit gewissen Werken karolingischer Kunst sowie die Beziehungen mit orientalischen Formen werden von der Forschung noch eingehend geprüft werden müssen. Strzygowski hat kürzlich darüber in der Zeitschrift für bildende Kunst berichtet. Mit Recht klagt er, daß die Kunstgeschichte von dem hochbedeutenden Funde, der im Nationalmuseum zu Kristiania aufgestellt ist, noch sehr wenig Notiz genommen hat. Die mustergültige Veröffentlichung, von der übrigens auch eine Ausgabe mit einem Textauszug in deutscher Sprache vorliegt, wird diese Schöpfungen altnordischer Kunst hoffentlich auch in weiteren Kreisen bekannt werden lassen.

JAN VETH †

Im einundsechzigsten Jahre ist in Holland Jan Veth gestorben, der in den ersten Jahrgängen dieser Zeitschrift ein eifriger und geschätzter Mitarbeiter gewesen ist. Die älteren Leser werden sich der geistreich treffenden Aufsätze Jan Veths gern erinnern. Er schrieb als Maler und doch auch als einer der am reifsten literarisch Gebildeten. In seinem Wesen war etwas wahrhaft Europäisches, er gehörte zu den feinsten Geistern seiner Zeit. Der Dichter Rilke, der damals in der Nähe von Rodin lebte, schrieb uns seinerzeit, als er einen der Aufsätze Veths in „Kunst und Künstler" gelesen hatte, er sei erstaunt, daß man so über Kunst schreiben könne, und es regt ihn die Lektüre dann zu eigenen schönen Notizen über Rodin an.

Als Maler war Veth in Holland und Deutschland ein geschätzter Porträtist. Er malte genau, zeichnete mehr als er malte und alle Besteller waren sehr zufrieden. Eine starke Persönlichkeit hatte Veth als Maler nicht einzusetzen. Er glich es aus durch Treue und Sorgfalt. In den ersten Ausstellungen der Berliner Sezession war er stets mit einigen Bildnissen vertreten. In allem war Veth ein typischer Holländer: patrizierhaft im Empfinden und in der Erscheinung, erfüllt von Tradition und Lebenskultur, bestimmt, sogar scharf im Wesen und voller Selbstdisziplin.

EDUARD ARNHOLD †

Sechsundsiebzigjährig ist in Berlin der Geheime Kommerzienrat Eduard Arnhold gestorben. Er war, neben allem andern, einer der wenigen und letzten Sammler großen Stils in Berlin und darüber hinaus im stillen ein unermüdlicher Helfer aller der Hilfe bedürftigen Künstler. Über die Sammlung Arnholds hat Hugo von Tschudi in diesen Heften (Jahrg. VII, S. 3, 45 u. 99) ausführlich berichtet. Tschudi hoffte damals still, diese bedeutende Sammlung würde einst an die Nationalgalerie fallen. Arnholds Name bleibt als Stifter auch verknüpft mit der Errichtung und Subventionierung eines Atelierhauses für deutsche Künstler in Rom.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Unter den Berliner Ausstellungen der letzten Wochen scheint die „Ausstellung von Werken alter Kunst" aus Berliner Besitz in der Akademie der Künste die wichtigste zu sein. Es scheint nur so. Mit Bewußtsein widmen wir dieser Ausstellung keinen besonderen Aufsatz. Mit Absicht lassen wir es auch bei diesem kurzen Hinweis bewenden. Gingen wir auf diese Veranstaltung ausführlich ein, so müßte Bitteres gesagt, so müßten Fragen allgemeiner Natur aufgerollt werden; eine ernsthafte Besprechung der Ausstellung müßte über die Veranstaltung weit hinausgreifen, in das Berliner Kunstleben tief hineinleuchten und dort Dinge zeigen, die um so ärgerlicher sind, als jedermann sich mit Fleiß davon abwendet. Wir können und wollen uns der Pflicht, über diese Dinge einmal offen zu sprechen, nicht entziehen; doch soll es nicht gerade bei dieser Gelegenheit geschehen, wo viele harmlose Interessen verletzt werden müßten. Ein besserer Anlaß wird sich gewiß bald finden lassen. Heute können wir nur mit Grünfeld sagen: „wollten wir ehrlich sein, so müßten wir lügen".

*

Im Kupferstichkabinett sind die aus der Sammlung Savigny kürzlich erworbenen sechs Handzeichnungen von Grünewald ausgestellt. Eigentlich sind es sieben, da eines der Blätter auch auf der Rückseite eine Zeichnung trägt. Zwei andere Blätter sind von einem Sammler erworben worden. Zugleich werden alle Grünewald zugeschriebenen Bilder in Photographien (die Aufnahmen des Isenheimer Altars sind besonders schön) und die Zeichnungen in Lichtdrucken gezeigt, so daß das ganze Lebenswerk Grünewalds, soweit es bekannt ist, in einer sehr anschaulichen und instruktiven Weise dem Betrachter vor Augen geführt wird. Max J. Friedländer bereitet bei Grote eine Publikation der neu entdeckten Zeichnungen vor, die eine der wichtigsten Neuerwerbungen der letzten Zeit darstellen. Wenn dieses Werk erscheint, werden wir ausführlicher auf den Wert der seltenen Blätter, auf ihre höchst interessante Herkunft und auf die faßt aufregende Geschichte der Erwerbung eingehen. Heute bilden wir nur eines der Blätter ab und weisen auf die Bedeutung der schönen Ausstellung hin. Auch sei bei dieser Gelegenheit betont, daß großer Dank dem Direktor des Kupferstichkabinetts und dem Kultusministerium gebührt, weil sie tatkräftig und klug die Blätter in Deutschland festgehalten und für das Museum gerettet haben, in



dem Augenblick, wo sie in Gefahr waren, ins Ausland verkauft zu werden. Es zeigt sich wieder, daß das Kupferstichkabinett die am stillsten und unaufdringlichsten, aber auch die am produktivsten geleitete Abteilung unserer Museen ist.

In der modernen Abteilung des Kabinetts findet eine Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth statt. Gezeigt werden graphische Blätter in guter Auswahl. Die Ausstellung befestigt die Meinung, daß Corinths Ruf als Graphiker in Zukunft nicht steigen wird.

*

Eine andere Corinth-Gedächtnisausstellung war in den Räumen der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in der Budapester Straße. Die Veranstaltung war würdig, obwohl es den Anschein hatte, daß im wesentlichen, wenn nicht ausschließlich Werke Corinths aus dem Besitz der Kunsthandlung ausgestellt waren. Der Charakter des Zufälligen war darum nicht ganz vermieden.

*

Bei Alfred Flechtheim zeigte Bondy seine neuen Bilder. Wir reproduzieren eine Landschaft, die nicht in dem Maße wie die andern Arbeiten es tun, das Studium Renoirs erkennen läßt. Diese Landschaft läßt vielmehr an Bilder aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts denken, sie ist einfacher gemalt als die anderen Bilder, die allzuzarte Extrakte der französischen Kunst zwischen Corot und Pascin sind. Dieser „Hafen von Sanary" ist etwas prospektartig und hat sogar einen leisen Biedermeierzug. Doch stört es nicht; im Gegenteil, die Note berührt angenehm. Die andern Bilder sind ernst und klug gemalt. Doch sind sie ein wenig dünn und süß. Den Epigonenzug teilt Bondy freilich mit allen Genossen vom Dôme, mit Pascin, Levy, Purrmann und anderen. Keiner der Enkel hat wieder ein neuer Stammvater werden können. Der Betrachter muß sich an den mehr feinen als starken Geschmackswerten halten. Er kommt damit vor den neuen Bildern Walter Bondys auf seine Kosten.

*

Aquarelle von Hedwig Weiß zeigte die Kunsthandlung J. Casper. Die Künstlerin, die zu der Frauengruppe Dora Hitz — der Fritz Gurlitt eben jetzt eine gute Gedächtnisausstellung in der Potsdamer Straße gewidmet hat —, Maria Slavona und Käte Kollwitz gehört, ist von je etwas unterschätzt worden. Es lag freilich auch an ihr, weil sie sich gar zu sehr zurückhielt und es als Malerin und Zeichnerin an Kühnheit fehlen ließ. Es zeigt sich, daß die zarte Richtigkeit, die sich hauptsächlich in den Aquarellen findet, nicht genügend Anziehungskraft hat. Hedwig Weiß wird auch fernerhin im Hintergrund bleiben. Doch wird sie von Zeit zu Zeit immer wieder da sein. K. Sch.

DÜSSELDORF

Im Kunstverein gab es im Juni und Juli eine Ausstellung von Arbeiten Liebermanns, die zu den besten Liebermann-Ausstellungen gehört, die jemals veranstaltet worden sind. Das will etwas sagen! In den gut beleuchteten und wohltätig proportionierten Räumen des Kunstvereins kamen die Bilder vortrefflich zur Geltung; um so mehr als die Auswahl mit reifem Verständnis getroffen worden war. Entscheidenden Einfluß auf die Auswahl hat der Biograph Liebermanns, Erich Hancke, gehabt. Das schöne Ergebnis ist um so höher zu werten, als es immer schwerer wird, von den Besitzern die Erlaubnis zur Ausstellung zu bekommen. Und die Wirkung wird um so nachhaltiger sein, als diese imposante Ausstellung mit der Jubiläums-Kunstausstellung (der retrospektiven Schau Düsseldorfer Kunst und der Ausstellung moderner Kunst) zusammengetroffen ist. Für den, der Augen hat zu sehen, war es sehr lehrreich, zwischen Kunstverein und Kunstpalast hin- und herzugehen.

Aus den siebziger Jahren waren unter anderem folgende Bilder zu sehen: Selbstporträt mit Küchenstilleben, Kinderschule (1873), die Lotsen, Kleinkinderbewahranstalt (1875), zwei Dünenlandschaften, die Dächer in Amsterdam, der Schlächterladen, der Halbakt und die Kinderschule von 1879. Aus den achtziger Jahren waren ausgestellt die stopfende alte Frau, die Klöpplerinnen, die Waisenmädchen, ein Schweinemarkt, eine Studie zu den Flachsscheuern, das Kind an der Truhe, die Andacht in Bad Kösen u. a. Die neunziger Jahre waren vertreten mit einer Studie zum Bürgermeister Petersen, mit dem großen Elternporträt, der Allee bei Overveen, zwei Bildern mit Badenden am Meer und einem Kirchgang in Laaren. Das erste Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts repräsentierten vor allen zwei herrliche Landschaftsdarstellungen der „Oude Vink" (1905 und 1911), Biergärten, Badende Jungen, der Papageienmann, Reiter am Strande, ein Gemüsemarkt in Delft usw. Aus der späteren Zeit sind zu erwähnen der „Korso auf dem Pincio", mehrere Wannseelandschaften, ein Selbstbildnis von 1922, ein Theaterbild und einige gut gewählte Bildnisse.

Der Kenner der Liebermannschen Kunst wird an der Hand dieser Andeutungen schon erkennen, wie gut die Ausstellung war. Den Besucher verließ keinen Augenblick das Gefühl, vor einem wesentlichen Ausschnitt des Lebenswerkes eines modernen Klassikers zu stehen.

K. Sch.





AUSSTELLUNGSCHRONIK

BERLIN. Eine Ausstellung neuer märkischer Keramik wird vom 15. Sept. bis zum 31. Okt. im Lichthof des Staatl. Kunstgewerbemuseums durch das Keramische Ortsmuseum in Velten (Mark) veranstaltet.

Galerie Matthiesen: Ausstellung französ. Impressionisten.

Architekturmuseum der Techn. Hochschule: Architekturzeichnungen v. Ludw. Persius u. Aquarelle v. Carl Georg Graeb.

Paul Graupe: Französische Maler der Gegenwart. Die nächsten Auktionen der Firma sind: 11.—12. Sept. moderne Graphik; 21.—22. Sept. Kunstliteratur (Bourgeois & Co., Köln); 9.—10. Okt. Bibliothek Frhr. von Schey; 19. Okt. Aquarelle, Bronzen, Gemälde.

Das Kultusministerium schreibt einen Wettbewerb für Bildwerke aus, die als Preise für Sportzwecke Verwendung finden können. Es stehen 20000 Mk. für Preise zur Verfügung. Das Nähere wird die Tagespresse mitteilen.

Die Landsberg-Kunst- und Buchhandlung: Kollektivausstellung Walter Marquard.

Im Kunst-Auktionshaus Jac. Hecht finden folgende Versteigerungen statt: Mitte Sept. Möbel; 25. Sept. Möbel des 18. Jahrh. usw.; 6. Okt. Inventar des Schlosses Schwante, I. Teil; 20. Okt. Inventar des Schlosses Schwante, II. Teil.

MÜNCHEN. Moderne Galerie Thannhauser: Ausstellung M. Vlaminck, Aquarelle Signacs und Münchner Künstler.

LINDAU. Der neu gegründete Künstlerbund stellte Arbeiten von Malern des Bodensees aus, ferner die Kopien der neu entdeckten Wandbilder, die Holbein d. Ä. zugeschrieben werden.

KÖLN. Kunstsalon Hermann Abels: im September Aquarelle von Carl Rundell, Bilder von Eugen Kampf, Graphik von Louis Legrand.

HAMBURG. Commetersche Kunsthandlung: Maurice Utrillo, Gemälde; Paul Signac, Aquarelle; Lovis Corinth, Originalgraphik.

FRANKFURT a. M. Zieglers Kabinett: Bilder, Aquarelle und Zeichnungen von Joachim Ringelnatz.

Graphisches Kabinett Heinrich Trittler: Zeichnungen von Paula Modersohn-Becker. Graphik von Bruno Goldschmitt.

Antiquariat Max Ziegert: Rheinlandschaften der Spätrenaissance bis zur Romantik.

DRESDEN. Emil Richter: Bilder, Aquarelle, Pastelle und Graphik v. Robert Genin, Zeichnungen v. Hans Frohne.

STUTTGART. Staatliche Gemäldegalerie: Ausstellung schwäbischer Kunst im 19. Jahrhundert im neuen Ausstellungsgebäude.

CHEMNITZ. Kunstsalon Gerstenberger: Plastiken von Georg Kolbe, Zeichnungen von Paula Modersohn-Becker.

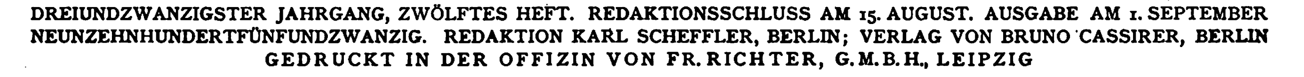
LEIPZIG. C. G. Boerner: Auktion von Graphik des achtzehnten Jahrhunderts am 25. November.

MÜNCHEN. Otto Helbing: Die nächste Auktion findet am 15. September statt — Brandenburg i. d. Marken und in Franken.

AMSTERDAM. Im Herbst wird bei Fred. Muller die Wiener Sammlung Castiglioni versteigert.



HEINRICH ZILLE, FEDERZEICHNUNG



DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER
NEUNZEHNHUNDERTFÜNFUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

